Jean-Yves Boriaud

Léonard de Vinci

PERRIN
biographie

Jean-Yves Boriaud

LÉONARD DE VINCI

PERRIN

Du même auteur

La Fortune des Médicis. Le siècle d'or de Florence, Perrin, 2019.
Les Borgia. La pourpre et le sang, Perrin, 2017.
Machiavel, Perrin, 2015. Prix Provins Moyen Âge 2015. Traduit en russe et en espagnol.
Crimes à l'antique, Arléa, 2012.
Galilée : l'Église contre la science, Perrin, 2010. Traduit en espagnol.
Histoire de Rome, Fayard, 2001 ; Perrin, coll. « Tempus », 2012. Traduit en russe et en coréen.
La Littérature française du XVIe siècle, Armand Colin, 1995.
Petite grammaire pratique du latin, Didier, 1987.

Traductions

Girolamo Cardano, *Traité des songes*, Les Belles Lettres, 2021.
Girolamo Cardano, *De vita propria*, Les Belles Lettres, 2020.
Pétrarque, *Lettres de la vieillesse*, vol. 5, Les Belles Lettres, 2013.
Boccace, *Les Femmes illustres*, Les Belles Lettres, 2013, prix Jules-Janin 2014 de l'Académie française.
Nicolas Machiavel, *Le Prince*, Perrin, coll. « Tempus », 2013.
Nicolas Machiavel, *L'Art de la guerre*, Perrin, coll. « Tempus », 2011.
Pétrarque, *Lettres de la vieillesse*, vol. 4, Les Belles Lettres, 2006.
Leon Battista Alberti, *Le Cheval vivant*, Les Belles Lettres, 1999.
Saint Augustin, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 3 volumes, 1998-2002 (collectif).
Artémidore d'Éphèse, *La Clé des songes*, Arléa, 1996.
Quintus Cicéron, *Petit manuel de campagne électorale*, Arléa, 1992.
Amerigo Vespucci, Christophe Colomb, Pierre Martyr d'Anghiera, *Le Nouveau Monde : récits*, Les Belles Lettres, 1992.

Direction

La Pensée scientifique de Cardan, Les Belles Lettres, 2012.
Les Cahiers de l'humanisme, vol. 3, Les Belles Lettres, 2004.

Saül le Furieux, *Jean de La Taille*, Ellipses, 1998.

© Perrin, un département de Place des Éditeurs, 2022

92, avenue de France
75013 Paris
Tél. : 01 44 16 08 00

Léonard de Vinci peignant La Joconde,de Cesare Maccari (1840-1919. © G. Dagli Orti/NPL - DeA Picture Library/Bridgeman Images

EAN : 978-2-262-08573-5

« Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales. »

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

SOMMAIRE

Titre

Du même auteur

Copyright

Introduction - La vie de Léonard derrière le sfumato

1 - La jeunesse d'un génie

Le notaire de Vinci

Andrea del Verrocchio : le maître de Léonard en son atelier

Léonard dans l'atelier du maître : l'apprenti entre le mythe et l'histoire

Le Baptême du Christ et le miracle de l'ange

L'Annonciation : le premier chef-d'œuvre ?

L'affaire Saltarelli

La rédaction des Carnets : les débuts d'une grande aventure

La Madone Benois : les Vierges, les enfants et les chats

2 - Le peintre dans la République florentine

Ginevra d'Amerigo Benci, la star des néoplatoniciens

L'étrange Saint Jérôme

La conjuration des Pazzi et le pendu de Léonard

L'Adoration des Mages

3 - Léonard à Milan

Les sirènes milanaises : la question de la lettre

La résistible ascension des Sforza

Milan à l'arrivée de Léonard

Léonard et la culture lombarde

4 - Les grands apprentissages techniques

À la découverte des mathématiques : l'ami Pacioli

Léonard ingénieur civil : la science des jeux de l'eau

Léonard ingénieur militaire : les grands modèles

Les machines de guerre

Un peintre à l'assaut des Alpes : l'expérience du Monboso

5 - Le peintre et la science

L'Homme de Vitruve ou celui de Léonard ?

Léonard et la science de la physionomie

Habiller le corps : la draperie

L'œil et la « prospective »

Le sfumato et les jeux ordonnés de l'ombre et de la lumière

6 - Le temps des chefs-d'œuvre milanais

Une première commande : La Vierge aux rochers

Une savante traversée du désert ?

Léonard parmi les artistes de cour : la fête du Paradis

Léonard peintre de cour : le Portrait de musicien

Une maîtresse ducale : La Dame à l'hermine

Une autre maîtresse : La Belle Ferronnière

Et une Vierge : La Madone Litta

La bottega milanaise de Léonard : l'irruption de Salaï

7 - Le temps des grandes commandes ducales

La Cène

Le cheval des Sforza : le projet

Le cheval des Sforza : l'entrée en jeu de Léonard

Le cheval des Sforza : Léonard au travail

La fin provisoire du cheval des Sforza

8 - Milan : la fin du mécénat Sforza

La salle de l'Axe, ou les derniers travaux milanais

Le paragone des arts, ou le triomphe de la peinture

La vie milanaise de Léonard : de la réalité au mythe

La « descente » française et la défaite du grand mécène

9 - Le temps des glorieuses tribulations

Léonard à Mantoue, ou les déboires d'Isabelle d'Este

Léonard et la tentation de Venise

Florence sous la menace Borgia

Le carton de Burlington House

La Madone au fuseau

10 - Léonard ingénieur architecte et militaire

Au service de César Borgia : Léonard cartographe

Au service de Florence : le bastion de la Verruca et la voltura de l'Arno

11 - Léonard peintre au service de la Signoria

La Bataille d'Anghiari

La bataille des génies florentins : Léonard face à Michel-Ange

12 - Les œuvres charnières

Un Léonard à 450 millions de dollars

Léda et le cygne

L'Échevelée

La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne

13 - Monna Lisa Gioconda

La commande

Le chef-d'œuvre absolu : de la gestation à la réalisation

Le sourire de la Joconde

De quelques Jocondes

14 - Tribulations, dissections et spéculations

Le rêve d'Icare : le grand oiseau de Léonard

Le retour à Milan ou la première tentation française

La villa de Chaumont d'Amboise

Le monument de Trivulce

Florence : l'irruption de la famille

Florence : dissections et travaux anatomiques

Milan : de l'hydraulique à l'anatomie

Les troubles milanais et la fin provisoire du mécénat français

15 - Léonard romain

Le refuge studieux de Vaprio d'Adda

Léonard au service des Médicis romains

Les « fourbes allemands » et la disgrâce de Léonard

Saint Jean-Baptiste : un tableau politique ?

Léonard à la cour pontificale

La question des marais Pontins

Le temps du doute

16 - Léonard et la France

L'invitation royale

Le passage des Alpes, ou le voyage sans retour

Le Palazzo del Clu : l'artiste en son château

Un Italien de plus à la cour de France ?

17 - Grands et petits projets français

Romorantin : pavillon de chasse amélioré ou cité idéale ?

La question des châteaux

Le lion

Léonard et la fête française

La visite du cardinal

Léonard peintre : les derniers feux

EO… AR… DUS… VINC…, ou l'apothéose de l'artiste

18 - L'héritage : l'œuvre

Des tableaux « français »

La Cène, française par délégation

La Cène : lectures contemporaines

Les tribulations françaises de La Joconde

La déconstruction d'un chef-d'œuvre

Les voix de Monna Lisa

La Joconde dans le roman national

La naturalisation du Traité de la peinture

L'épopée des Carnets « français »

19 - L'héritage : l'homme

Le temps de la biographie

Léonard, de révolutions en restaurations

Mort et résurrections de Léonard

Léonard en héros italien

La tardive naturalisation française du savant

Léonard, génie mystérieux ou simple puissance créatrice ?

Léonard en analyse : Freud et ses épigones

Réflectographie infrarouge, ultraviolets, fluorescence : le temps du retour à l'œuvre

En guise de conclusion

Repères chronologiques

Les Carnets de Léonard

Notes

Bibliographie

Textes médiévaux et renaissants

Études modernes et contemporaines

Index

Cahier photos

Introduction

La vie de Léonard derrière le *sfumato*

« Facil cosa é all'uomo che sà farsi universale. »
« Chose facile, pour le savant, de se rendre universel. »
Léonard de Vinci,
Traité de la peinture

Essayer d'approcher avec les pauvres armes de la raison un « homme universel », un personnage à dimension mythique, relève du sacrilège, toute démarche analytique étant alors réputée réductrice. D'une personnalité de la taille de celle de Léonard de Vinci, génie avéré, la vie ne peut que se célébrer, voire se chanter. Points d'orgue : les deux anniversaires clés, celui de sa naissance (italienne, en 1452) et celui de sa mort (française, en 1519). Ainsi en 1919, naissent, côté italien, le film muet *Leonardo da Vinci*, de Giulia Cassini Rizzotto, et, côté français, les *Note et digression* ajoutées par Valéry à sa *Méthode de Léonard de Vinci* publiée en 1894. Nouvelle célébration, en 1952. La France émet alors un (très beau) timbre et monte, au Louvre, une splendide exposition où les œuvres manquantes sont remplacées par leurs photographies. Quant à l'Association internationale des historiens de la Renaissance, elle organise, en Touraine et à Paris, une

série de rencontres entre scientifiques venus du monde entier. Les festivités culminent le 13 juillet, à Amboise, avec une célébration-spectacle présidée par Antoine Pinay, président du Conseil : il y a défilé historique, joutes de cavaliers en costume renaissant et prestation du Cadre noir, avant, le soir, une représentation chorégraphique de *Quatre gestes pour un génie* (mise en scène de Janine Charrat, décors de Pierre Soulages, musique de Maurice Jarre). Et comment oublier, évidemment, en 2019, une déferlante de commémorations des cinq cents ans de la disparition du maître, avec une solide exposition au Louvre où les œuvres manquantes sont cette fois remplacées par de savantes réflectographies, exposition pimentée d'un embryon de polémique sur fond d'histoire de prêt de tableaux entre les deux patries de l'artiste : l'Italie, où, quand elle n'était encore qu'une mosaïque de brillantes communes et de principautés, il vécut l'essentiel de son existence, et la France, où un monarque éclairé sut accueillir sa vieillesse et… acquérir sa *Joconde*. Cela, parallèlement à la présentation, sur douze sites, au Royaume-Uni, d'une part notable des six cents dessins de la riche collection royale…

Léonard vécut donc soixante-six années, espace un peu long, pour son public, entre les commémorations obligées de sa naissance et de sa disparition. Le vide est heureusement comblé par des événements dignement médiatisés, comme la célébration de l'arrivée supposée de l'artiste à Milan en 1482, fêtée dans la ville, en 1982-1983, par une impressionnante série d'événements au Castello Sforzesco (le château des Sforza, un temps ses mécènes). Comme aussi le surgissement, au cœur de l'actualité, de tableaux à la marge de l'œuvre du maître : ainsi une *Joconde nue*, dessin pieusement conservé au musée Condé mais apparu sur tous les écrans après – en 2017 – d'importantes analyses scientifiques suivies d'une belle exposition de juin à octobre 2019. Ou bien un sévère *Salvator Mundi*, tableau restauré à l'extrême, très controversé mais acheté fort cher (450 millions de dollars) en 2017 par un prince saoudien, lors de

spectaculaires enchères. Quant au Léonard ingénieur, l'immortalité lui est acquise depuis… le XIXe siècle, et jamais ne se dément le succès de l'exposition itinérante de ses machines, diligemment construites d'après ses nombreux croquis, comme elles le sont aussi dans le parc du Clos-Lucé où l'accueillit François Ier, ou bien dans la magnifique galerie Léonard de Vinci du musée national de la Science et de la Technique de Milan, écho, en 1953, de la fameuse exposition de 1939 (*di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane*[1]) où le régime d'alors choisit d'inscrire Léonard dans la tradition du génie inventif italien, de la Renaissance à Marconi. Cette exposition, au Palazzo dell'Arte inauguré six ans plus tôt, connut un tel succès que le Japon en souhaita le prêt : ce fut chose faite en 1942, à Tokyo, mais le navire qui la ramenait en Italie ayant été coulé par les Américains, elle fut à jamais perdue.

Ce processus de mythification de Léonard, il faut bien le reconnaître, avait commencé très tôt : plusieurs textes du XVIe siècle en portent un suffisant témoignage. Le plus ancien étant sans doute celui de Paolo Giovio, notre « Paul Jove » (1483-1552), médecin personnel d'un célèbre cardinal Médicis, Giulio, pape en 1523 sous le nom de Clément VII. Sans doute avait-il rencontré personnellement Léonard en 1507, à Pavie, et, aux alentours de 1527, soit huit ans après la mort de l'artiste, depuis l'île d'Ischia, au large de Naples – où il s'était réfugié après le sac de Rome par les lansquenets luthériens de Charles de Bourbon –, il donna en quelques lignes les contours de la silhouette du Léonard à venir : il « fut un homme de grand génie, brillant et généreux, de très bel aspect et, grand inventeur et arbitre d'élégance et de toutes sortes de plaisirs, [il] plut aux puissants sa vie durant ». Les jalons étaient posés, comme en atteste le tout premier embryon de biographie du génie (1540), celui que l'on appelle par commodité l'*Anonimo Gaddiano*[2] (ou *Magliabechiano*), le manuscrit ayant appartenu à la famille Gaddi : « Il fut si exceptionnel et universel, un tel miracle que la nature a produit […], laquelle non seulement a voulu le doter

des beautés du corps qu'elle lui a accordées largement, mais aussi de très nombreuses vertus rares ; elle voulut également le faire maître en mathématique comme en perspective et en sculpture, et il surpassa de loin tous les autres en dessin… »

Mais le vrai départ fut donné à la légende, quelques années plus tard (en 1550), par un peintre et architecte de grande notoriété, Giorgio Vasari. Cela ne devait rien au hasard mais relevait d'une démarche résolument volontariste, de la part, là aussi, des Médicis : après bien des tribulations et un retour d'exil – peu glorieux – en 1512, dans les fourgons des armées espagnoles, cette famille de banquiers, qui avait détenu la réalité du pouvoir à Florence de 1434 à 1494, venait de s'autoanoblir. Fils d'un soudard (Jean des Bandes Noires), Cosme « Ier », duc de Florence depuis le 20 septembre 1537, ressentait en effet le besoin de justifier idéologiquement pareille promotion, et de s'appuyer, pour cela, sur l'art prestigieux où Florence avait brillé sous les « premiers » Médicis – et plus particulièrement sous Laurent dit le Magnifique –, celui du *disegno* (les arts picturaux). Aussi décida-t-il de créer en 1563 une très officielle Académie des arts du dessin sur les bases de la vieille *Compagnia dei Pittori fiorentini di San Luca*, qui regroupait les artistes locaux depuis 1339… et à laquelle avait appartenu – on le verra – le jeune Léonard : en furent les premiers présidents Cosme Ier et Michel-Ange.

Et cette offensive s'accompagna d'une œuvre, commandée à Vasari, où d'aucuns ne voient rien de moins que les débuts de l'histoire de l'art : les trois cents *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs*[3], évidemment dédiées à Cosme. La première édition, publiée en 1550, connut assez de succès pour en susciter une seconde, en 1568, et la *Vie* de Léonard y figure en bonne place, dans la troisième partie. On peut y lire un essai de biographie de quelques pages, d'une grande densité, précieux, certes, pour ses informations sur les tribulations du peintre et sur la gestation de son œuvre, mais aussi pour les essentielles contributions qu'il apporte à sa

légende. Parmi ces *Vies* sont privilégiées celles de figures aussi éminentes que Raphaël, présenté comme un « dieu mortel », ou Michel-Ange, promu envoyé de Dieu : « Sa venue fut à coup sûr un exemple envoyé par Dieu sur terre aux hommes de notre art, pour que, s'inspirant de lui, dans leur vie et leur œuvre [ils soient] comme doivent être les artistes véritables et excellents[4]. » Mais c'est avec celle de Léonard que la rhétorique de la divinisation de l'artiste connaît son paroxysme : « Les influences célestes peuvent faire pleuvoir des dons extraordinaires sur les êtres humains. C'est un effet de la nature. Mais il y a quelque chose de surnaturel dans l'accumulation débordante, chez un même homme, de la beauté, de la grâce et de la puissance (*belleza, grazia e virtù*). Tel fut Léonard de Vinci. Sa beauté physique défiait tout éloge. Dans le moindre de ses actes résidait une grâce infinie. Son talent si complet et si puissant lui permettait de résoudre aisément toutes les difficultés qu'abordait son esprit. » Le portrait est ici princier, au sens premier du terme, juste écho de celui de Laurent le Magnifique que commanda au même Vasari, en 1531, à son entrée dans le cercle des Médicis, l'un de ses mécènes, Ottaviano da Medici, portrait fortement allégorique, où sont louées, sur une série de bandeaux, sa beauté, sa « grâce », et la puissance de son talent multiforme…

Manquait encore la part française de la légende. Avec, d'abord, l'épisode rocambolesque du franchissement des Alpes par le génie vieillissant : assez peu documenté pour laisser libre cours à la fantaisie biographique, ce « passage » hypothétique mais forcément rude par le col du Montgenèvre jouant ainsi le rôle d'une épreuve destinée à marquer le basculement du génie d'un monde dans un autre. Puis le tableau ultime de la tragédie, au « Cloux », le château du Clos-Lucé, où Léonard séjourne, avec pension royale, jusqu'à sa mort. Pour des activités imprécises : organisation de fêtes, réflexion sur un énorme château royal à Romorantin et – couronnement de l'ensemble – projet de Chambord et de son « plan giratoire ». Résultat le plus tangible du séjour : trois chefs-d'œuvre

définitifs qui resteront en France et y ancreront le mythe de ce Léonard français, qu'en dépit de la chronologie et de la vraisemblance, Vasari nous représente mourant dans les bras de François Ier : « Vint un spasme avant-coureur de la mort ; le roi se dressa et lui prit la tête pour l'aider et lui manifester sa tendresse en soulageant sa souffrance. Et comme si son merveilleux esprit avait compris qu'il ne pouvait recevoir plus grand honneur, il expira dans les bras du roi, à l'âge de soixante-cinq ans. » Et l'orfèvre et bronzier Benvenuto Cellini (*il maledetto Fiorentino*, « le Florentin maudit »), venu chercher fortune en France après son emprisonnement romain, rapportera fièrement, plus de vingt ans après la mort de Léonard, les mots de François Ier lui-même, devant le roi de Navarre et les cardinaux de Ferrare et de Lorena : « Il n'y eut jamais au monde homme d'une pareille sagesse ; non seulement sculpteur, peintre et architecte, mais surtout grand philosophe. » Cette fois, Léonard était français…

Aussi bien lancée qu'elle le parût, la légende devait subir, à la fin du XVIe siècle, un brusque fléchissement, puis une éclipse de deux cents bonnes années. Il y eut bien, en 1651, à partir des écrits artistiques du maître réunis un siècle auparavant par le fidèle disciple Melzi, l'édition de son *Traité de la peinture*[5] : elle consacra certes, chez Léonard, le théoricien de l'art, et sa traduction[6] en 1668, par André Félibien, l'historiographe de Louis XIV, marqua indubitablement les artistes français. Mais c'est seulement un siècle plus tard, en 1781, avec la scène de *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François Ier*, due à l'académique François-Guillaume Ménageot, qu'allait revenir au jour l'image légendaire de Léonard. Même si les mésaventures de la royauté française, les années qui suivirent, empêchèrent tout engouement pour un peintre aussi aimé d'un « despote », et il faudra attendre le retour en grâce (et aux affaires) de la monarchie pour le retrouver, avec le célèbre tableau d'Ingres, en 1818, *François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*.

La fortune de Léonard allait toutefois connaître, en ce XIXe siècle, une nouvelle et définitive embellie. Il y eut bien la perplexité de Stendhal, qui, dès 1817, parle à son sujet d'un « génie élevé et subtil […] aux idées exactes et fines », mais aussi d'un « génie oscillant entre l'horreur et la grâce ». En 1855, Michelet, au tome IX de son *Histoire de France*, acheva cependant de fixer sa silhouette hors du commun et de l'ancrer dans l'étrange en le définissant comme un « surprenant magicien, le frère italien de Faust ». Légende relayée par d'aussi grandes figures que Baudelaire, en 1857, dans *Les Phares*, avec la (re)découverte des tableaux du maître. Et naquit ainsi le « mystère » Léonard :

> Léonard de Vinci, miroir profond et sombre
> Où des anges charmants, avec un doux souris
> Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre
> Des glaciers et des pins qui ferment leur pays.

Mystère renforcé, à peu de temps de là, par une nouvelle énigme, celle de *La Joconde*, au Louvre depuis 1792, et George Sand reprit à son sujet l'idée, déjà ancienne, du lien subtil de Léonard avec le divin : « Cette tête charmante, en dépit de la couleur verdâtre et mélancolique que le temps (et peut-être les dangereuses inventions de Léonard dans les matériaux de sa peinture) [a] répandue sur elle, est, pour ceux qui s'absorbent à la contempler, une rose mystique, un sourire du ciel[7]. » Les vannes s'ouvraient ainsi pour les fantasmes les plus divers, chacun se réservant désormais le droit de s'inventer *son* Léonard, comme celui, en 1900, du surprenant *Roman de Léonard de Vinci* : œuvre du symboliste russe Dmitri Merejkovski, il fit de Léonard le point de départ de mythes ésotériques toujours en vigueur aujourd'hui et marqua jusqu'à Freud qui en tira sa théorie de la sublimation.

La (re)découverte, en ce XIXe siècle, des multiples *Carnets* de Léonard farcis de représentations d'objets complexes, dans de nombreux domaines pratiques, pouvait en principe concourir à ramener le discours sur Léonard à un niveau plus proche de la réalité objective, mais là aussi, ce XIXe siècle français, épris, en sa fin, de l'idée de progrès, n'hésita pas à lui construire une image de précurseur, autour des silhouettes de sous-marins, de machines volantes et de scaphandres dénichées en ces *Carnets*, pour en faire un Jules Verne[8] renaissant. Pour le mathématicien Pierre Duhem (1861-1916), enfin, son œuvre scientifique incarna même le passage de la pensée médiévale à la modernité, surtout dans le domaine de la dynamique, où il aurait été parmi les meilleurs précurseurs de Galilée. Même si son imagination technicienne quasi infinie ne fut pas relayée par la « mathématisation du réel », condition *sine qua non* de la concrétisation de ses fruits.

Ce flou généralisé noie jusqu'à la figure – au sens propre – de Léonard : si l'on a longtemps cru reconnaître ses traits dans le fameux *Autoportrait* de Turin[9], réalisé aux environs de 1512, quand l'artiste avait soixante ans, et dans la sanguine de Windsor (12726), sans doute du Milanais Ambrogio de Pradis, ces étranges portraits de Léonard en druide, avec cheveux longs et barbe, font l'objet de sérieux doutes de la part des spécialistes, qui auraient plutôt tendance à y voir les traits idéalisés que l'on prêtait alors au « philosophe » en général, et plus spécialement à Aristote ou à Platon[10]… même si le dernier accompagne, sous la forme d'une gravure de Cristoforo Coriolano, dans l'édition de 1568, les *Vite* de Vasari[11]. De là, depuis toujours et jusque dans les meilleures productions télévisées, des portraits de Léonard où l'on s'acharne à trouver, pour suivre la description de Vasari, un acteur à la « beauté physique au-delà de tout éloge », à la « grâce plus qu'infinie dans tous ses gestes », à la « force immense » et, plus difficile, « au cœur et au sentiment toujours d'une royale magnanimité ». Puis un autre, grimé en sage intemporel, pour incarner le philosophe qu'il fut auprès

de François Ier. Descriptions suffisamment ouvertes pour permettre une large gamme de fantaisies…

Échappent donc ainsi la personnalité d'un Léonard « de Vinci » peu à peu détaché, par les textes, de l'humaine condition (son talent tenait à la *divinità istessa* de son origine, selon, déjà, Vasari), ainsi que son histoire personnelle, l'une et l'autre aux contours estompés par ce *sfumato* qui lui était si cher. Comment alors les approcher, si ce n'est en opérant un constant va-et-vient entre les différentes « sources » à notre disposition : ses productions artistiques, en nombre limité et assez bien documentées (« seulement » une vingtaine de tableaux avérés et une petite quinzaine d'incertains) ; les éléments de biographie, rares et ponctuels, apparus dans les *Vies* qui lui furent si tôt consacrées ; ses notes foisonnantes, désormais connues et répertoriées dans ses *Carnets*, et au travers desquelles transparaissent ses aspirations et réflexions ; ses traités, comme celui de la peinture. Mais surtout convient-il de le suivre, autant que faire se peut, dans son errance d'artiste-ingénieur qui l'amena à fréquenter, à la marge, les cours les plus prestigieuses du temps, celles de Florence, Milan, Rome et Amboise, pour s'adapter à leurs attentes et répondre à leurs exigences, en s'imprégnant au plus profond des « ambiances » culturelles locales, néoplatonisme à Florence, élégante courtoisie à Milan… Tout en poursuivant sa quête personnelle et jamais lassée des conditions de la perfection dans son art. Exalter seulement le « génie » de Léonard ne permet guère en effet d'avancer dans la connaissance de son travail, et sans doute vaut-il la peine, avec l'humilité nécessaire, de dénouer la trame de son existence historique, insérée dans des milieux plus ou moins renaissants mais toujours complexes, pour tenter de lui restituer la *Vie* que d'incessantes surinterprétations lui ont confisquée.

Et cela sans céder à la tentation répandue de normaliser son existence en lui inventant, à partir d'éléments épars et souvent discordants, une psychologie et des émois rassurants – comme aussi une affriolante

sexualité – à même de gommer l'étrangeté de sa personnalité. Ni un « inadapté », ni un « rebelle », Léonard est un artiste hors du commun, et l'on s'est efforcé ici, à partir des documents que les études les plus récentes viennent éclairer d'un jour nouveau, de s'attacher, avec le respect voulu, à ses différents talents et à leurs résultats, en laissant émerger son « vécu », tel que nous pouvons le percevoir, dans les milieux qu'il choisit ou que l'Histoire lui imposa.

Mais, vu le manque de données objectives, la vie de Léonard, loin d'être donnée d'emblée et définitivement, a été le fruit, avec le temps, d'une élaboration chaotique. Il est donc apparu nécessaire de suivre également, d'une époque à l'autre et d'Italie en France, les étapes de sa construction pour comprendre la complexité d'une étonnante légende, telle que jamais n'en connut aucun autre artiste occidental, et qui nous fabriqua l'étrange Léonard d'aujourd'hui où se reconnaissent, à des titres divers, les si nombreux exégètes qu'elle ne cesse de susciter.

1

La jeunesse d’un génie

Le notaire de Vinci

L’origine de Leonardo di Ser Piero, en 1452, dans une bourgade toscane, eût-elle été légitime, nous eussions été privés de l’œuvre d’un génie. Son nom nous apparaît en effet pour la première fois le 15 avril de cette année-là, dans une note manuscrite où son grand-père Antonio di Ser Piero da Vinci enregistre sa naissance. Note suivie, cinq ans plus tard, d’une seconde où le même Antonio, résidant dans le quartier Santa Croce de Florence, précise la situation : de son fils notaire, Piero, et d’une jeune femme prénommée Caterina (di Meo Lippi[1] ?) est bien né un fils « non légitime ». À Vinci, ou peut-être plutôt, à 3 kilomètres de là, dans le hameau d’Anchiano, où se visite aujourd’hui sa prétendue maison natale. Caterina, auprès de qui Léonard passe ses premières années, disparaîtra de l’histoire en épousant un peu plus tard un certain Attaccabriga – le Querelleur – di Piero del Vacca. Léonard vivra alors dans la famille paternelle, où son père se marie (il le fera en tout quatre fois) en 1457 avec la jeune – seize ans – Albiera degli Amadori (il ne lui naîtra un autre fils qu’en 1476) qui élèvera Léonard avec une affection sans faille. Ce père est

notaire – de là ce titre de *ser* – et il enregistre actes et baux à Vinci, gros bourg entre Pistoia et Empoli, à une trentaine de kilomètres de cette belle ville de Florence où on le retrouve en 1469, avec toute sa famille. Cette fois, il est accrédité auprès de l'organisme exécutif supérieur de la commune, la *Signoria*, ce qui fait de lui sinon un « homme distingué », *un uomo da bene*, du moins une notabilité bourgeoise : d'infatigables chercheurs[2] pensent d'ailleurs avoir repéré, au cœur du centre historique de Florence, trois – voire cinq – de ses bureaux, dans les quartiers de Santa Maria Novella, de Santa Croce et de la place de la *Signoria*. Mais le jeune Léonard, même officiellement reconnu, demeure illégitime et ne peut donc légalement s'inscrire à la corporation (« Art ») prestigieuse des juges et notaires, condition *sine qua non* pour pouvoir embrasser lui aussi une carrière juridique. L'accès à ces corporations est en effet soigneusement réglementé, puisqu'elles constituent la base du système politique florentin : c'est parmi les prieurs (dirigeants) de ces Arts que sont ainsi tirés au sort, tous les deux mois, les membres de la *Signoria*, dont la situation personnelle est épluchée avant qu'ils ne soient déclarés *veduti*, c'est-à-dire aptes à leur fonction. Léonard ne pourra donc suivre la tradition familiale (le grand-père Antonio était lui-même notaire), et son père doit lui trouver une autre carrière.

Faute d'informations particulières sur le sujet, on peut seulement conjecturer que son premier enseignement dut se concentrer autour du maniement de l'abaque (la calculette de l'époque), instrument indispensable pour les métiers « mécaniques ». Dans des écoles spécialisées, les *scuole d'abaco*, on apprend en effet ce qu'il faut de calcul pour une carrière commerciale : les quatre opérations de base et les mécanismes monétaires élémentaires (« Les changements de valeur d'une marchandise » ; « Les conversions monétaires »), tout cela puisé dans un immuable manuel, le très médiéval *Liber Abaci* du mathématicien Leonardo Fibonacci, notre Léonard de Pise (v. 1170-v. 1250). Même si l'enthousiasme de Vasari pour la

précocité du talent mathématique du jeune génie, très tôt capable, selon lui, d'embarrasser son professeur avec des questions pointues, relève un peu trop des lieux communs du genre apologétique… En revanche, force est de constater que l'initiation au latin, délivrée dans les nobles écoles littéraires (les *scuole di lettere*), fut absente de cette éducation, peu libérale au sens contemporain du terme, puisqu'elle écartait d'emblée Léonard de la culture en vogue dans la Florence de l'époque, centrée autour des textes anciens que l'on redécouvrait alors. Léonard, sa carrière durant, souffrira beaucoup de ce manque – il se définira lui-même, en 1487, non sans amertume, ni, probablement, sans ironie, comme un être inculte, *un uomo senza lettere*[3].

Ce père qui, par la force des choses, lui a depuis toujours choisi un métier manuel, le met en apprentissage, à une date que nous ignorons (1466 ?), dans un atelier – polyvalent – d'artistes : pour ces corps de métier, il n'existe en effet aucun interdit touchant la naissance, les peintres, par exemple, étant inscrits et regroupés non dans un Art mais dans une compagnie particulière, celle de San Luca, qui n'est impliquée en aucune façon dans le délicat édifice politique florentin. Mais tout cela se fait sans péripéties particulières, et nulle trace d'un quelconque traumatisme subi par l'enfant au sein de cette famille recomposée, comme le voudrait pourtant un fantasme développé par Freud[4], avec une figure maternelle anhistorique et laborieusement reconstruite.

Andrea del Verrocchio : le maître de Léonard en son atelier

Ce faisant, Ser Piero a opté pour ce qu'il y a de mieux alors, dans Florence, en matière d'atelier (*bottega*) d'apprentissage. La période artistique 1465-1480 y est en effet dominée par deux grands ateliers. Celui,

d’abord, de deux frères talentueux, les Pollaiuolo, Piero et Antonio, qui réalisent médailles, portraits et statues pour les grandes familles florentines et se signalent par un travail acharné sur le rendu du corps humain. Et, surtout, la *bottega* d’un maître déjà célèbre, en dépit de sa jeunesse (trente et un ans), Andrea di Michele di Francesco di Cione – pour nous « Verrocchio » (1435-1488). Et Léonard a le bonheur de le rejoindre au moment précis où sa carrière va changer de dimension. Les Médicis, on le sait, tiennent – solidement – en main les rênes du pouvoir à Florence, depuis qu’en 1434, une fois chassés ses ennemis Albizzi, Cosme de Médicis l’Ancien s’en est emparé sans coup férir. Il est mort en 1464 et son fils et successeur, Pierre « le Goutteux », a repris son influence décisive dans la ville et… ses goûts artistiques. Le favori des Médicis était jusque-là un fils de cardeur, Donato di Niccolò di Betto, plus connu sous le nom de Donatello : touche-à-tout de talent, excellent dans l’art du bronze et du marbre, on lui devait même l’invention d’une technique, celle du *stiacciato*, artifice destiné à donner, sur un haut-relief, l’illusion de la profondeur. Très tôt, il avait reçu le soutien de la famille, avec, en particulier, dès les années 1430, la commande, par Cosme, du *David* de bronze aujourd’hui au musée florentin du Bargello. Sa renommée, en Italie, était alors à son zénith, personne ne parvenant, comme le remarque Vasari, avec ses hyperboles coutumières, à rivaliser avec lui dans ce qui paraissait l’objectif absolu, l’imitation de l’antique : « Aucun artiste [dans ce domaine] ne l’a surpassé et de nos jours encore, ne s’est montré son égal. » Après une carrière « internationale » qui l’avait mené à Padoue et à Venise, il était de retour à Florence depuis les années 1459, à la demande, encore une fois, des Médicis, mais sa santé déclinante ne lui permit pas d’achever leur ultime commande, les chaires de bronze de leur église familiale, San Lorenzo. Le 13 décembre 1466, une paralysie invalidante et progressive vint définitivement à bout de lui.

Cela laissa le champ libre à Verrocchio et à son atelier, où baigna le jeune Léonard et qui exerça sur lui une influence décisive et jamais démentie. À son arrivée, en 1466, Andrea était en effet déjà un maître, à la tête d'une *bottega* connue largement au-delà de Florence. Sa « boutique » se situait via Ghibellina, dans la paroisse de San Ambrogio (il est d'ailleurs enterré dans l'église du quartier), près de la vieille basilique Santa Croce, siège de la vie civique, où l'on tirait au sort les noms des titulaires des charges les plus importantes. Non loin de là, également, dans la même rue, le mur aveugle de la redoutable prison des *Stinche* où, entre autres, Machiavel serait incarcéré et torturé en 1513. Le quartier était populaire, au sens florentin du terme : y grouillait le *popolo minuto*, le petit peuple, avec des artisans de toutes sortes, depuis les tanneurs jusqu'aux fabricants de couleurs, comme l'indiquent les noms des rues : via della Mattonaia, pour les fabricants de briques ; degli Pentolini et delle Conche pour les potiers en tous genres, etc. La *bottega* de Verrocchio n'était donc que l'un de ces ateliers où l'on se livrait aux activités les plus diverses, mais sa particularité consistait dans l'étonnant foisonnement des arts qu'il abritait : fonderie, joaillerie, peinture, bronze, sculpture… dans une promiscuité suffisante pour permettre aux apprentis d'enrichir et de diversifier leur formation. Cela dans une atmosphère hautement musicale, rapporte la tradition. Comme en écho aux séances des Académies où les Médicis réunissaient – et surveillaient – les philosophes néoplatoniciens qu'ils avaient attirés dans la ville et qui, tel Marsile Ficin, cultivaient d'autant plus la musique qu'ils y entendaient comme le reflet de l'harmonie du monde.

Andrea di Michele di Francesco di Cione était d'abord, si on suit Vasari, un orfèvre, élève d'un autre orfèvre, Giuliano Verrocchi, qui lui aurait donné son nom après l'avoir lui-même reçu du *verriccello*, le « treuil », autre nom de l'*argano* (l'« argue »), le banc à étirer propre aux bijoutiers. Une coutume voulait en effet à Florence que l'élève empruntât tout ou partie de son nom d'artiste à son maître, comme, selon Vasari, Alessandro

di Mariano di Vanni Filipepi prit à Botticello, le maître orfèvre chez qui il avait fait son apprentissage, son immortel surnom de Botticelli. Mais Andrea del Verrocchio ne se limite pas à une spécialité : à la fois orfèvre, sculpteur, graveur, peintre et musicien, comme le dit Vasari, « c'était un artiste universel ! ». Mais pour nous, ses compétences apparaissent d'abord dans l'art du bronze, conformément au jugement du même Vasari, pour qui son habileté technique éclatait par-dessus tout dans des « objets de bronze » (*« cose del metallo »*) « excellemment travaillés et achevés avec autant de délicatesse que de soin » (*« molto eccellentemente lavorate e finite con infinita suttilità e dilligenza »*). Ce qui nous est perceptible à travers, effectivement, de grands bronzes, réussites monumentales toujours visibles aujourd'hui, en particulier à Florence, dans leur environnement originel. Rien d'étonnant à cela : l'atmosphère, dans la Florence des Médicis, était au naturalisme, et cette vénération de la « nature » transparaissait ainsi dans la célèbre villa de Careggi tout près de Florence, où régnaient les platoniciens. « Chose admirable ! s'extasiait ainsi Marsile Ficin, le fondateur de leur Académie, les arts humains fabriquent par eux-mêmes tout ce que crée la nature elle-même, comme si nous n'étions pas les esclaves de la nature mais ses émules ! »

De là l'engouement, dans l'aristocratie locale, pour les arts censés exprimer le plus clairement cette nature : ceux de la sculpture – marbre ou bronze. De là aussi, de la main de Verrocchio, une profusion, fort diversifiée, de telles œuvres. Ainsi l'étrange tombe de Cosme l'Ancien, incluse dans un pilier de la crypte de la basilique San Lorenzo, et, au cœur du même édifice, en 1472, celles de ses fils Piero et Giovanni. Et, à une autre échelle, en 1476, son fameux David, page élégant et arrogant, la dague encore en main, triomphant et rêveur, si loin de celui de Donatello, aussi nu que fragile. La figure biblique, objet de l'émulation des meilleurs artistes, était en vogue, dans la république de Florence, où elle représentait la résistance des citoyens face aux *magnati*, ces « grands » toujours

soupçonnés de vouloir, à l'instar de Goliath, s'emparer brutalement du pouvoir. Puis, en 1476, ce fut un *Génie ailé*, actuellement sur la fontaine du Palazzo Vecchio. Puis, à Venise, sur la place des Saints-Jean-et-Paul, le groupe équestre de Bartolomeo Colleoni auquel travailla l'artiste de 1480 à 1488. Ce « Colleoni » avait été, un peu partout en Italie du Nord, un mercenaire de renom : un temps au service de Venise, puis passé à ses ennemis, il était revenu à la fin de sa vie à la Sérénissime pour lui laisser, au moment de mourir, une forte somme destinée à l'édification, à sa mémoire, d'une statue équestre, place Saint-Marc. C'était beaucoup demander, d'autant que les célèbres chevaux de la place, sans mors ni rênes, étaient devenus les symboles de la liberté de la cité. Le sénat acquiesça quand même, mais au lieu de la piazza Saint-Marc, il décida d'édifier le groupe devant la *scuola* (siège d'une corporation) Saint-Marc… et, en 1479, lança donc son appel d'offres : il y eut concours entre trois maquettes ; Verrocchio l'emporta et dessina ce groupe magnifique, où le *condottiere* rassemble ses rênes avant de jeter dans la bataille son cheval encore à l'amble, et qui dépasse déjà, dans son élan, les limites de son support. Léonard saura s'en souvenir…

Autre brillante réussite : le cénotaphe, à Pistoia, d'un enfant de la ville, ami du pape Pie II, le cardinal Niccolò Forteguerri, pour la cathédrale de l'endroit[5]. Là aussi il y eut appel d'offres, et le choix du modèle proposé par Verrocchio fut imposé aux notables locaux par le vrai maître de la place, Laurent le Magnifique[6]. Enfin, et bien sûr, ce fut, destinée à l'Orsanmichele, la fameuse *Incrédulité de Thomas* à laquelle Andrea travailla de 1467 à 1483, pour le *Tribunale della Mercanzia* appelé à juger des différends entre les membres des Arts. Le thème en était fréquent, en Toscane, dans les édifices du même genre, et devait inciter les juges à chercher leurs preuves… au plus profond. Quant à Thomas, c'était un des saints préférés des Médicis, et dans la commission chargée de veiller à la réalisation de la commande, figurèrent successivement Pierre « le

Goutteux » et son fils Laurent (le Magnifique). Le 20 juin 1483, jour de son inauguration, tout le monde, selon les mots du chroniqueur Luca Landucci, put admirer « la plus belle tête du Sauveur qui eût jamais été faite » et qui fut imitée à l'infini, en Toscane, pendant près d'un demi-siècle, Andrea del Verrocchio renouvelant ainsi, avec l'air de calme miséricordieux qu'il sut conférer à ses traits, l'image médiévale du Christ.

Mais les compétences d'Andrea ne se limitaient pas là, et nous savons par Vasari que dans les « choses de la terre », il excellait. Nous en avons encore aujourd'hui deux preuves : son buste de Giuliano di Piero de'Medici (Julien de Médicis)[7], frère cadet de Laurent le Magnifique, assassiné lors de la tentative de révolte des Pazzi, en 1478, mais figuré là, avec la Méduse de son baudrier, en vainqueur des célèbres joutes florentines de 1475, seule représentation du héros vivant. Et l'émouvante *Madonna col Bambino* de 1475, destinée à l'église Santa Maria Nuova[8]. Avec, également, une habileté extraordinaire dans l'art du « recyclage », bien dans la mode du temps, des œuvres anciennes, puisque c'est à lui également que Laurent demanda, encore en 1475, de transformer un torse antique de marbre rouge en un satyre écorché, pour le placer à l'entrée du jardin du palais Médicis, via Larga.

Quant à la peinture, il semblerait que Verrocchio ne l'ait abordée qu'assez tard, sans qu'on puisse avancer de date précise, mais pour des réussites exceptionnelles – avec notamment des séries de Vierges à l'Enfant qui, là aussi, renouvelaient le genre, plus maternelles qu'auparavant, avec plus d'intensité que jamais dans la communion de la mère et de son fils. Ainsi la *Vierge à l'Enfant avec deux anges*, des années 1467-1469[9], représentée dans le jardin clos du Cantique des cantiques, ou la *Madone* dite *de Volterra*[10], réalisée en 1471 ou 1472, toutes moins rigides que celles d'un brillant concurrent, Sandro Botticelli. Verrocchio subit aujourd'hui encore, malheureusement, les effets du jugement peu amène de Vasari, qui lui reproche une « âpreté dépourvue de la moindre douceur », et due, en gros, à

une insuffisance de dons : il n'aurait été qu'un homme de *studio*, un simple travailleur sans génie. Jugement étrangement rapide, sous la plume d'un presque contemporain, et lui-même peintre à l'œil averti… Verrocchio « travaille », certes, et même beaucoup, mais se consacre surtout à ce qui va permettre à Florence de passer dans la modernité picturale du *Quinquecento*. Ainsi analyse-t-il en particulier, au-delà du naturalisme supposé de ses figures, les jeux des ombres et des plis, ou bien les arcanes du drapé, sur lesquels, en tant que sculpteur et bronzier, il ne cesse de réfléchir.

Peut-être alors l'explication de pareil jugement réside-t-elle dans la vocation même de l'atelier : l'enseignement. En témoignerait une épigramme hyperbolique du poète florentin Ugolino Verino : « Le toscan Verrocchio ne t'est pas inférieur, Lysippe ; tout leur savoir-faire, les peintres l'ont bu à sa fontaine. Verrocchio a enseigné à presque tous ceux dont le nom vole par les villes tyrrhéniennes[11]. » Rançon de pareille gloire : cet atelier, de grande notoriété, a effectivement attiré des élèves de très grand talent, qui ont fini par faire de l'ombre au maître lui-même. Nous savons ainsi que, pour des stages à durée variable vinrent y travailler de futures gloires artistiques de la ville : Pietro di Cristoforo Vanucci, dit il Perugino (« le Pérugin », 1448-1523), enfant « élevé dans la misère et la souffrance » qui, d'après Vasari, fut ainsi envoyé auprès de lui par son maître, un peintre de Pérouse « pas très habile, mais qui avait en grande vénération l'art et les hommes qui y excellaient ». Et l'on retrouvera le Pérugin, que Raphaël se revendiquera comme maître, jusque sur le chantier de la Sixtine. Autre élève : l'ancien orfèvre Domenico Ghirlandaio, dont la *Vierge à l'Enfant*, conservée à la National Gallery de Washington, rappelle par maints traits (le visage, le voile, l'agrafe fermant le manteau…) celle de Verrocchio, au musée de Berlin. Et lui aussi sera appelé, consécration suprême, à travailler à la Sixtine. Autre disciple, anciennement orfèvre, Lorenzo di Credi, qui dirigera son atelier quand il partira à Venise et sera, à sa mort en 1488, son

héritier. Difficile, d'ailleurs, de parler d'apprentissage pour tous ces artistes, mais plutôt de perfectionnement : tous arrivent dans l'atelier avec déjà une solide formation, voire un début de notoriété. Et avec, le plus souvent, un précieux bagage technique, celui de l'orfèvrerie : cet artisanat proliférait à Florence du fait d'une forte demande venue des milieux aristocratiques, comme en attestent les tableaux représentant les grandes dames de la Renaissance italienne, mais aussi du clergé, soucieux de la richesse des vêtements sacerdotaux comme de la somptuosité des objets du culte. Avec ses graveurs et dessinateurs de modèles pour marqueteries et broderies, l'atelier de Verrocchio allait donc fortement marquer le travail des peintres florentins, dans le traitement des plis des mousselines, des robes des anges, de l'ourlet des lèvres, de la bordure des yeux, et aussi, plus largement, dans le dessin des silhouettes des corps, en méditation, contemplation, prière ou mouvement.

Mais ce que les élèves viennent chercher dans cet atelier, c'est autre chose encore : sans doute cette polyvalence, au-delà des techniques spécifiques des métiers, qu'y déploie Verrocchio, capable de mobiliser les ressources de ces arts multiples dont il détient – ou approche – les secrets. Et c'est dans l'atelier en question, où les plus grands sont en quête d'un supplément d'art, qu'en 1466 débarque de son village de Vinci le jeune Léonard, vierge – lui – de toute expérience artistique.

Léonard dans l'atelier du maître : l'apprenti entre le mythe et l'histoire

« Souviens-toi des soudures que nous avons faites pour la boule de Santa Maria del Fiore[12] », s'exhortait lui-même Léonard à la fin de sa vie, en un moment où, à Rome, il réfléchissait à l'emploi des miroirs ardents

pour la soudure des métaux[13]. Réflexion doublement intéressante : elle confirme que c'est bien dans l'atelier de Verrocchio que Léonard reçut sa formation dans le domaine du métal, et témoigne de l'ambiance générale au sein de cet atelier où, dès 1468, les apprentis, tel Léonard, étaient associés aux travaux de prestige. Ici la fonte de la sphère de laiton de 2 mètres de diamètre, emplie de reliques et recouverte de huit feuillets de bronze doré, que l'on jucha trois ans plus tard au sommet de la lanterne de la coupole de Brunelleschi, parachevant le chef-d'œuvre qui consacrait la prééminence artistique de Florence en Italie du Nord. Il avait fallu disposer les feuillets, triangulaires, de manière adéquate avant de les souder au moyen de miroirs concaves assez puissants pour concentrer la lumière et produire la chaleur nécessaire à l'opération. Doit-on penser que c'est ce travail monumental qui déclencha chez Léonard encore adolescent une définitive fascination pour les « miroirs ardents » ? Miroirs auxquels il consacra, sa vie durant, plus de deux cents dessins, toujours et encore à la recherche de l'angle le plus favorable à la concentration des rayons lumineux.

Sans doute aussi, comme les autres élèves, fut-il soumis à divers exercices techniques, dont le fameux travail sur les effets d'ombre sur les drapés, dont on était si friand dans l'atelier : le support de ce travail, ici, était le lin, et les effets fondés sur l'usage du lavis noir ou blanc. De l'aveu de Vasari, Léonard était un expert dans ces essais techniques : « Il est étonnant de voir comment ce génie, pour donner le plus grand relief aux objets représentés, cherchait les fonds les plus obscurs, avec ses ombres, et qu'il lui fallait pour l'ombre des noirs plus obscurs que les autres noirs afin de rendre les clairs plus lumineux (*"per fare del chiaro, mediante quegli, fussi piu lucido"*). » Or la France a la chance de bénéficier de la présence de neuf[14] des seize draperies de l'atelier, même si elles constituent, d'après leurs spécialistes[15], l'un des problèmes d'attribution[16] les plus difficiles de la Renaissance. Draperies qui datent, selon toutes les apparences, des années de formation de Léonard. La plus exemplaire – et la plus sûrement

de la main de Léonard[17] – étant sans doute une petite (26,6 × 23,3 cm) « draperie pour une figure assise[18] », qui semble bien une étude pour la Vierge de *L'Annonciation* conservée aux Offices. Elle témoigne déjà, chez l'apprenti, d'une grande maturité artistique : les tissus y font l'objet d'un traitement spécifique, et même si la source du mouvement du corps, légèrement rotatif, s'est évanouie, la lourde étoffe retombe encore de tout son poids en une série ordonnée de déploiements successifs.

Par ailleurs, on ne comprend guère non plus, vu l'ouverture des *botteghe* et la grande liberté, à Florence, des artistes, pourquoi Léonard se serait interdit de jeter un coup d'œil sur ce qui se faisait dans les autres ateliers, chez les concurrents de Verrocchio. Et en particulier celui des frères Pollaiuolo, Piero et, surtout, Antonio (1431-1496), que Laurent le Magnifique qualifiera en 1489 de « principal maître de la cité […], le meilleur sans doute qui ait jamais existé ». Cette importante entreprise fournissait les Médicis et quelques autres grandes familles en portraits, médailles et statues en tout genre, mais sous l'égide d'Antonio, féru d'anatomie et amateur de dissections, on y soignait particulièrement le rendu des corps, généralement tendus dans l'effort musculaire, comme le montre la gravure de la *Bataille des dix nus*[19], étude appliquée de corps masculins affrontés, ou le bronze, aussi violent que délicat, d'*Hercule et Antée*[20], que connaissaient et aimaient aussi bien Léonard que Michel-Ange. Il n'est pas interdit de penser que la fréquentation de cette *bottega* fut pour quelque chose dans le souci, qui ne quitta guère Léonard, on le verra, d'appuyer sa représentation des corps sur une profonde réflexion anatomique.

Que reste-t-il, dans ces conditions, du mythe de la précocité de Léonard ? Question difficile, d'autant que Léonard lui-même, déjà, se méfiait des dangers de pareille précocité artistique. Il y revient à plusieurs reprises dans ses notes, et sa doctrine d'enseignement est, à ce sujet, d'une grande clarté. En témoigne un de ses thuriféraires, le médecin-historien

Paolo Giovio (1483-1552) : « Jusqu'à l'âge de vingt ans, [Léonard] interdisait [à ses élèves] l'usage du pinceau et des couleurs, ne leur permettant de s'entraîner qu'au moyen du stylet à plomb à choisir et à reproduire diligemment les illustres modèles des œuvres antiques, ainsi qu'à imiter par de simples traits la force de la nature et les contours des corps qui se manifestent à nos yeux sous une telle variété de mouvements. »

Ce que l'on sait avec sûreté, c'est qu'en octobre 1472 Léonard est inscrit à la compagnie de Saint-Luc en tant qu'artiste indépendant (*dipintore*), mais que dans deux documents d'ordre judiciaire, il est toujours désigné, en 1476, comme membre de l'atelier de Verrocchio. Ce qui laisserait entendre que contrairement au Pérugin ou à Botticelli, il garda longtemps, sous une forme ou une autre, des liens formels avec la *bottega* de son maître.

Il semblerait, dans ces conditions, que sa première œuvre avérée soit un dessin daté du « jour du miracle de sainte Marie des Neiges, le 5 août 1473 » : une *Étude de paysage*[21], sans doute la vallée de l'Arno (le village fortifié, sur la partie gauche du dessin, n'a pas été identifié), avec des hachures horizontales autour des arbres, sur l'eau et au fond de la vallée, où certains ont vu l'annonce et l'amorce des effets de « floutage » de la nature qui viendront quelque temps après. Dans cette esquisse, sans doute l'une des plus anciennes études de paysage autonomes de l'histoire de l'art occidental, la marque de Verrocchio est toujours présente, ce paysage rappelant les arrière-plans d'un certain nombre de Vierges du maître, avec en particulier le motif de la végétation débordant au-delà de la falaise.

Restent maintenant les participations supposées de Léonard à un certain nombre de tableaux de Verrocchio, et qui font partie intégrante et incontournable de sa légende. Ainsi, du début, en principe, des années 1470, la petite (15,7 × 12,8 cm) mais importante *Vierge à la grenade* (ou *Madone Dreyfus*)[22], qui a été attribuée à Léonard en 1929 par le collectionneur érudit autrichien Wilhelm Emil Suida (1877-1959),

attribution reprise par Daniel Arasse[23]. À la faveur d'un déplacement à Venise, où il se pratiquait en particulier dans l'atelier du grand Giovanni Bellini, Verrocchio en avait rapporté le thème en son atelier[24] : la grenade, dans la main d'une très jeune Vierge, y symbolise la Passion. L'Enfant lui tend un de ses pépins, ses pieds reposant sur une manière d'autel, l'ensemble du décor évoquant ainsi l'ambiance de l'Eucharistie. La scène se déroule dans un intérieur ouvert par trois fenêtres sur un paysage dans le goût flamand, et tout laisse à penser qu'il s'agit là d'une de ces productions de piété individuelle ou domestique (tableaux de dévotion) encouragées à Florence depuis le début du siècle. Ainsi la célèbre *Regola del governo di cura familiare* (« Règle d'économie domestique ») du dominicain Fra Giovanni Dominici y détaillait-elle, dès 1403, les avantages qu'il y avait à posséder chez soi pareilles miniatures et à les suspendre à portée des enfants, qui ne sauraient manquer de s'assimiler eux-mêmes à Jésus : la grenade, prenant de fait, par-delà sa portée symbolique, une éminente valeur didactique, attirerait à coup sûr – comme le ferait aussi bien un oiseau – l'attention des petits… Dans quelle mesure alors attribuer cette *Vierge* à Léonard ? L'Enfant pose déjà un problème, beaucoup trop « long » pour l'esthétique de Léonard qui s'insurge contre les peintres obstinés à représenter « un petit enfant d'un an, dont la tête entre cinq fois dans la hauteur, tandis qu'eux l'y font entrer huit fois, [ramenant] ainsi un bambin d'un an aux proportions d'un homme de trente ans[25] ». On a aussi invoqué dans ce tableau une « délicatesse », une « douceur » toutes léonardiennes, mais Filippino Lippi, en ces premières années 1470, s'essayait lui aussi à pareille douceur… Et la réflectographie a prouvé que la coiffure de la Vierge, telle que nous la voyons, comme aussi le paysage, ont été introduits postérieurement, à des moments qui nous éloignent du temps de l'atelier et nous rapprochent de celui de *La Vierge à l'œillet*[26], de même disposition. Œuvre composite, donc, plus proche des Vierges de Lorenzo di Credi[27], au moment où lui-même fréquentait l'atelier de Verrocchio, et où la main de

Léonard est bien difficile à discerner… d'autant qu'en ces mêmes années Verrocchio lui-même réalisait la sculpture d'une fort proche *Dame au bouquet*[28] et la peinture d'une *Madonna di Piazza* (ou *Vierge à l'Enfant en majesté entre saint Jean-Baptiste et saint Donat*), qui, commandée en 1474 et achevée par Lorenzo di Credi, rappelle en même temps, et à l'évidence, le style que l'on va bientôt prêter à… Léonard.

C'est dire si les « influences » ne doivent pas s'entendre ici comme un phénomène mécanique. Tous ces artistes travaillent, au sein de l'atelier du maître Verrocchio, dans une grande proximité : cela leur permet de porter leurs regards, à tout instant, sur les productions de leurs compagnons pour s'inspirer, ponctuellement, d'une manière ou d'un trait particulier, comme aussi de compléter, à la demande, leurs tableaux. Et cela est particulièrement vrai pour ce Lorenzo Sciarpelloni, formé d'abord auprès d'un grand orfèvre florentin qui lui donnera son nom, le *maestro di Credi*, et passé ensuite dans la *bottega* de Verrocchio pour s'y perfectionner en peinture : proche comme personne de son nouveau maître, il en sera, on l'a dit, l'héritier. Quant à Pietro Vanucci, dit le Pérugin, il fait lui aussi partie intégrante de l'équipe, au moins au début des années 1470. « Stage » qu'il n'oubliera pas : au sommet de sa gloire, alors qu'il aura travaillé avec les meilleurs aux plafonds de la Sixtine et dirigé deux ateliers, l'un à Florence et l'autre à Pérouse, il tracera le portrait[29] d'un Lorenzo di Credi mélancolique, peint au moment où il vient de ramener à Florence, en 1488, la dépouille de leur maître Andrea, mort à Venise. Tous ces peintres, donc, se connaissent fort bien, et les voir intervenir sur les œuvres des uns et des autres n'a rien de surprenant, ce qui, évidemment, complique la tâche de l'historien de l'art.

Autre œuvre ambiguë, donc, sans doute du temps de l'apprentissage : *La Vierge à l'œillet*. Peut-être celle dont parle Vasari : « Léonard fit ensuite une Vierge très belle sur un tableau qui a appartenu au pape Clément VII. Entre autres choses qui y sont représentées, on y voit une carafe d'eau

contenant quelques fleurs qui, outre la vivacité des couleurs, sont admirables par la rosée qui les recouvre, en sorte qu'elles apparaissent plus naturelles que la nature elle-même. » De l'atelier de Verrocchio, d'abord, la colonnade derrière les personnages, et le paysage à l'arrière-plan, tous deux d'inspiration hollandaise, même si le foisonnement végétal y annonce celui d'œuvres à venir comme *Monna Lisa* ou de *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*. Les figures de la Vierge[30] et de l'Enfant y sont typiques de l'atelier, mais plus voisines que chez Verrocchio, ce qui les rapproche de la future structure pyramidale typique de la haute Renaissance. Mais il est des zones où, de l'avis général, le talent de Léonard semble s'être exercé avec la plus grande réussite : l'œillet, symbole de la Passion né des larmes de la Vierge lors de la Crucifixion, et vers lequel l'Enfant tend la main, le vase de cristal empli de fleurs, symbole de la pureté de Marie, le drapé de son vêtement, rassemblé sur son giron, et le modelé de la main elle-même… Et malgré les retouches qui affectèrent à diverses époques plusieurs de ses éléments, cette *Madone* paraît bien illustrer le travail d'un Léonard encore jeune, certes, mais dont la main commence à s'affranchir des pratiques caractéristiques de la *bottega* du maître.

Le Baptême du Christ et le miracle de l'ange

Si vouloir retrouver la trace de la « main » de Léonard dans des tableaux comme *La Madone à l'œillet* exige une bonne part de subjectivisme, les choses sont un peu plus sûres avec une œuvre de célébrité comparable, *Le Baptême du Christ*. Retable mythique dans la légende léonardienne, puisqu'il mit un terme, si l'on en croit encore une fois Vasari, à la carrière picturale de Verrocchio : « Andrea exécutant un tableau du

Baptême du Christ, Léonard peignit un ange tenant ses vêtements et, bien qu'il fût très jeune, il le fit infiniment supérieur aux figures peintes par Andrea, ce qui fut cause que celui-ci ne voulut plus jamais toucher aux couleurs, désespéré de voir qu'un enfant en savait plus que lui. » Légende, peut-être, mais l'on a fait remarquer qu'une fois le *Baptême* achevé, la production picturale de Verrocchio se fit rare… Ce tableau était à l'origine une commande adressée, précisément, à Verrocchio, en 1470, pour l'église San Michele des Vallombrosains de San Salvi, non loin de Florence.

Difficile d'imaginer tableau qui soit davantage œuvre d'atelier… Il est probable que Verrocchio lui-même l'ait commencé, à la détrempe, se réservant les figures du Christ et de saint Jean-Baptiste, les mains ayant sans doute été abandonnées aux soins d'un artiste de second plan. Verrocchio dut laisser l'œuvre de côté un certain temps, sans qu'on sache pourquoi, et Léonard la reprit un peu plus tard à l'huile, sans que l'on sache non plus vraiment quand (1475 ?). Il se chargea de l'ange de gauche qui, le vêtement du Christ sur le bras, exécute un léger mouvement tournant, du buste, en Sa direction, mode de représentation étranger à Verrocchio peintre[31] et propre à Léonard, qui a même théorisé cette technique : « Dispose toujours tes figures, conseille-t-il au peintre débutant, de façon que la face ne soit pas tournée dans le même sens que la poitrine, car la nature, pour notre commodité, a ainsi agencé le cou qu'il peut aisément servir dans toutes les circonstances où l'œil désire se tourner vers divers côtés. » Les traits de cet ange – ou de l'archange Michel, vu la dévotion des Vallombrosains de San Salvi à son égard – sont d'une douceur qui contraste avec ceux, plus aigus, d'un second, son faire-valoir admiratif au visage terriblement humain (sans doute dû à une autre main). Cette douceur faisant écho à celle du visage du Christ, figure reprise là aussi – des examens aux rayons X l'ont montré – par la main de Léonard, comme le paysage, à gauche du Christ et derrière le palmier représentant l'arbre du paradis et Sa victoire sur la mort. Paysage qui évoque des travaux à venir de Léonard,

comme aussi l'effet de lumière du fond du tableau, où l'on passe d'un bleu pâle à un blanc laiteux.

Œuvre à (au moins) quatre mains, *Le Baptême du Christ* illustre donc lui aussi la liberté du travail d'atelier, dans la « diachronie » cette fois, l'élève pouvant se permettre de s'atteler, avec une autre technique, à un travail naguère lancé par le maître, sans hésiter à le remodeler à sa guise, avec un danger : voir la qualité de la reprise éclipser l'ébauche initiale. Pareille liberté, finalement assez troublante, a d'ailleurs parfois conduit à s'interroger sur le statut de Léonard à l'époque, et à se demander si, plutôt que son élève, il ne serait pas alors devenu, sous une forme légale ou une autre, l'associé de Verrocchio…

L'Annonciation : le premier chef-d'œuvre ?

Ce tableau de 98 × 217 cm (cinq planches de peuplier de 3,5 cm d'épaisseur) provient de l'église San Bartolomeo de l'abbaye territoriale Santa Maria de Monte Oliveto Maggiore, abbaye prestigieuse, maison mère des Olivetains[32], entre Pérouse et Sienne. Il y était sans doute destiné à la sacristie : la matière, ici, est l'huile sur tempera[33], et non sur canevas, comme le voulait l'habitude. Les moines le tenaient pour une œuvre de Ghirlandaio, mais en 1869, peu après son entrée aux Offices (1867), des études serrées conduisirent à dater le tableau des années 1473-1475, et à y voir un témoin de la fin de l'apprentissage de Léonard, son « chef-d'œuvre », au sens où les compagnons entendent le terme. Autrement dit, le couronnement de ses années au sein de l'atelier du maître. Cette scène de *L'Annonciation* est bien connue (Luc, I, 26-38, et *Protévangile de Jacques*) : Gabriel, agenouillé devant la Vierge, lui annonce que Dieu l'a

choisie pour être la mère de Son Fils. Très en vogue à la Renaissance, elle figurait peut-être, aux yeux des contemporains, la promesse d'un monde nouveau, ou, plus simplement, l'occasion de promouvoir une « nouvelle féminité »[34]. En tout cas, au XVIe siècle, ce thème, immémorial[35], s'est « humanisé » : plus de barrière entre l'ange et la Vierge, et pas d'apparente hiérarchie entre un personnage et l'autre.

L'Annonciation de Léonard respecte, globalement, les canons de la composition traditionnelle. La Vierge n'est pas dans une attitude soumise – on n'a donc pas affaire ici à une Annonciation dite de l'*humiliatio*[36]. Elle est surprise et troublée, comme dans toute Annonciation de la *conturbatio*. Ange et Vierge se rencontrent bien dans l'*hortus conclusus*, champ clos symbole de la pureté de Marie, la scène se passe en un lieu non plus couvert, mais partiellement ouvert sur un paysage, comme chez Filippo Lippi[37] ou Domenico Ghirlandaio[38], rappel de la « maison » où, selon l'Évangile, elle reçut Gabriel (« Il entra chez elle »). Elle se déroule sur une sorte de terrasse, prolongement d'une chambre d'un palais renaissant. Le lieu sacré n'est entouré que d'un muret, qui le sépare d'un très large paysage, d'apparence toscane, qui se prolonge jusqu'à la mer, avec, pour la première fois dans l'histoire de l'Annonciation, selon Daniel Arasse, un port admirablement détaillé : Livourne ? Un port sur la mer de Galilée ? D'autres y ont vu Otrante, récemment prise par les Turcs. À moins qu'il ne s'agisse plus simplement d'une allusion à Marie, *Stella Maris* (« Étoile de la Mer »), et que le port ne figure que le havre destiné à ceux qui ont fait naufrage sur la mer de la vie. Tout se passe sur un jardin fleuri, allusion à l'étymologie, que l'on retrouve dans la *Légende dorée*, selon laquelle le nom de Nazareth ne signifie rien d'autre que « fleurs »[39]. Apparaissent aussi – silhouettes assombries – des pins et des cyprès dans le goût de la Renaissance… et de Léonard pour qui « le paysage doit être représenté de telle manière que les arbres soient à moitié éclairés et à moitié dans l'ombre, mais il est mieux de les faire quand le soleil est voilé par les

nuages ». L'ange Gabriel vient d'atterrir – il est un peu penché en avant et son ruban flotte encore – et il surprend la Vierge, occupée à lire le Livre, par son annonce. Entre l'ange et Marie, un lutrin, sur un support à l'image du tombeau réalisé par Verrocchio pour Pietro et Giovanni Medici dans la vieille sacristie de l'église San Lorenzo de Florence. Avec sa décoration funéraire, il évoque la mort du Christ, à l'opposé du champ de fleurs qui accueille l'ange, symbole du retour du printemps, et donc de la résurrection à venir.

Jamais tableau de Léonard ne fut plus critiqué. Des remarques de détail, d'abord : le jardin à l'allure de tapisserie, les ailes de rapace de l'ange… Mais aussi des reproches de fond : le drapé du vêtement de la Vierge, qui lui ferait trois genoux ; ses jambes, trop courtes par rapport à son buste. Le lutrin, surtout, trop éloigné d'elle, ce qui lui vaut un bras droit démesuré. L'absence de liaison entre le muret et le mur (rudimentaire) de la maison – elle-même d'ailleurs très « XVe siècle ». Et ce muret qui s'ouvre, curieusement, comme s'il était vu de droite. Les cyprès, de taille identique, quel que soit leur emplacement. Tandis qu'un des arbres paraît sortir des doigts de l'ange… Erreurs d'un génie encore novice ? Négligences ? Difficile à croire chez un « élève » de cette envergure, et qui a déjà largement fait ses preuves. Pour justifier ces apparentes approximations, le directeur du musée des Offices (de 1981 à 2016), Antonio Natali[40], a invoqué la familiarité de Léonard – il le prouvera par la suite[41] – avec les règles de l'anamorphose. Cette accumulation d'aberrations aurait donc été engendrée par la position prévue pour le tableau : destiné à être vu de droite (et d'un lieu légèrement surélevé), il aurait exigé pareilles contorsions de perspective. À condition, donc, de se placer au point de vue adéquat, toutes ces imperfections s'aboliraient…

Que l'on admette cette explication ou que l'on persiste à voir là les approximations d'un talent débutant, reste à déterminer ce qui fait l'indéniable force du tableau. L'œuvre, tout d'abord, est bien de Léonard,

comme le confirment la découverte d'un dessin, assurément de sa main, préparatoire à l'exécution de la manche droite de Gabriel[42], ainsi que des traces, sur le tableau, d'une technique spécifique au Léonard florentin, qui se plaisait à plonger dans l'huile doigts et paume de la main droite, avant de les appliquer sur le support. Mais au-delà de ces détails techniques, il faut reconnaître que la patte du (futur) maître est bien présente et qu'elle impose à cette scène si classique une marque décisive. L'arrière-plan « léonardien », déjà, avec collines et mer, est en place, ainsi que le jeu complexe entre trois éléments : l'air, l'eau et cette lumière qui vient baigner le pied des montagnes avec une croissante densité. Trait que Léonard théorisera dans son *Traité de la peinture* : « Ces horizons font un spectacle très agréable en peinture. Il est vrai qu'il devrait y avoir quelques montagnes, l'une derrière l'autre, sur les côtés, avec une lumière décroissant par degrés, comme le veut la règle de l'atténuation des couleurs vues à de longues distances. » Pareilles considérations n'apparaîtront pas dans les écrits de Léonard avant 1508, mais nous en avons là, dès le milieu des années 1470, une brillante illustration pratique. Même chose pour le traitement des visages : ici, celui de l'ange que l'on ne peut comparer, toutes choses égales, qu'à celui du *Baptême du Christ*. Ou la minutie du rendu de l'axe spirituel du tableau : le lys tenu par Gabriel, ce *lilium castitatis* (« lys de pureté ») offert à la Vierge, à proximité immédiate du point de fuite des lignes de la perspective – équidistant des visages des deux personnages –, d'où jaillit la lumière qui baigne le visage de la Vierge d'une incandescence absente de celui de l'ange. Lumière projetée de la gauche du tableau sur mur et lutrin, d'où naissent des ombres imprégnées du bleu du ciel, le lutrin en conservant lui-même un reflet bleuté, conformément à ce qui se lira dans les *Carnets* de Léonard : « Le côté d'un objet qui reçoit une lumière renvoyée par l'azur de l'air sera coloré de la même teinte, comme c'est remarquable, en particulier, sur les objets blancs. Ce côté qui reçoit la lumière du soleil prendra partiellement cette couleur. Cela s'observe surtout

le soir, lorsque le soleil se couche entre les nuages, qu'il fait rougir. » Pour obtenir pareils effets, Léonard procède par applications successives de couches ténues, où l'extrême dilution des pigments permet un jeu subtil de nuances. Jeu qui amène le visage – essentiel – de la Vierge à rayonner intensément, en dépit de l'obligatoire inexpressivité de ses traits. Tout cela témoigne déjà d'une grande maturité dans un art subtil : celui de jouer sur la sémantique des composantes incontournables, dans une scène classique au sein de l'iconographie mariale du temps, et de mettre au service de pareille virtuosité une technique savamment méditée.

L'affaire Saltarelli

À quel moment Léonard coupa-t-il le cordon avec l'atelier de Verrocchio ? Et dans quelles conditions ? Difficile, en l'absence de documents, de répondre avec précision. Tout au plus peut-on avancer que, de 1478 à 1483 (date de son départ vers Venise où il mourra en 1488), Verrocchio semble se consacrer essentiellement à des œuvres destinées à Pistoia, riche bourgade, satellite de Florence entièrement à la dévotion des Médicis : la *Madonna di Piazza* (on l'a dit) pour la cathédrale San Zeno, à laquelle il travaille de 1474 à 1479[43], en même temps qu'à un monument important dont Laurent le Magnifique lui a fait attribuer la commande, le mémorial d'un prestigieux enfant de la ville, le cardinal Niccolò Fortegueri, diplomate, soldat, et… neveu du pape Pie II Piccolomini (1405-1464). La mort seule interrompra d'ailleurs le travail de Verrocchio, qui laissera le monument inachevé (il ne fut terminé qu'en 1754, par Gaetano Masoni). Il est toutefois établi que c'est dans son atelier florentin que Verrochio travailla à ces œuvres pistoiennes, et que Lorenzo di Credi contribua largement à la *Madonna*. Tout laisse à penser que si Léonard prit alors ses distances avec sa toute première école, il n'y eut à aucun moment de

rupture brutale. D’autant que le malheureux fut alors en butte à une malencontreuse histoire qui marqua non seulement sa vie personnelle, mais, pour les siècles à venir, son image : l’affaire Saltarelli.

En cette affaire, tout repose sur une pratique chère à la République, celle du *tamburo* : une boîte, dite aussi « bouche de la vérité », en forme de tambour, installée près du Palazzo Vecchio par les « officiers de la nuit et des monastères », organisme officiel chargé de veiller, autant que faire se pouvait, à la moralité de la vie florentine. Pour parler sans détour, le *tamburo* avait une fonction : recueillir nuitamment les dénonciations anonymes. En prenaient connaissance au matin des « notaires » qui décidaient s’il y avait ou non matière à poursuites. Dans le cas présent, nous a été conservée une note rédigée le 9 avril 1476 par le notaire Tomasi de Corsinis de Santi Marci. La dénonciation concernait plusieurs personnages : un orfèvre, Bartolomeo di Pasquino ; un tailleur spécialisé dans le pourpoint, Bacino ; un fils de famille, Lionardo de Tornabuoni, dit Teri ; et un Lionardo di Ser Piero da Vinci, habitant chez Andrea del Verrocchio (*« sta con Andrea de Verrocchio »*). Tous étaient accusés d’un viol collectif sur la personne de Jacopo Saltarelli, né en 1459, apprenti orfèvre chez son frère Giovanni. Ce n’était pas n’importe qui : la famille possédait une maison-tour, aujourd’hui encore visible piazza de Salterelli. Il y avait eu naguère un Saltarelli procurateur des Dominicains et archevêque de Pise, mais le grand homme du *lignaggio* était le poète et juriste Lapo Saltarelli, contemporain de Dante et exilé en même temps que lui, en 1302, en tant que guelfe blanc, par la faction noire, avant de finir sa vie en Sardaigne. C’était loin, et entre-temps les Saltarelli avaient retrouvé leur belle position dans Florence. La dénonciation était donc grave et, en principe, les accusés risquaient, pour sodomie active, la peine de mort. Léonard fut incarcéré – expérience traumatisante dont il ne parlera pas avant 1505. Puis il y eut jugement. On n’était pas devant l’Inquisition et le tribunal civil ne pouvait condamner sans preuves : tous furent donc acquittés (*absoluti*) mais *« cum*

conditione ut retamburentur » (« à la seule condition qu'on ne retrouve plus leurs noms dans le *tamburo* »). Or on les y retrouva, et dès le 7 juin. Là non plus, pas de preuves, et nouvel acquittement. D'autant que les enquêteurs avaient eu le temps de découvrir que le jeune Saltarelli était en fait un prostitué notoire. Mais le mal était fait.

Saltarelli aurait-il posé pour Léonard, dans le personnage du Christ, ce qui aurait entraîné des dérives fâcheuses, comme on l'a cru parfois, à la lumière d'une phrase mystérieuse des *Carnets* : « Lorsque j'ai peint un Christ enfant, vous m'avez mis en prison ; que je le montre adulte, et vous ferez pire encore[44]. » Peu convaincant. Y aurait-il eu conjuration ? Contre un Léonard au talent assez inquiétant pour qu'on voulût le tuer dans l'œuf ? Peu probable : comme le dit l'acte d'accusation, le jeune Léonard apparaissait encore comme l'émanation de l'atelier de Verrocchio et ne constituait aucun danger pour de potentiels rivaux. Plus vraisemblable, l'hypothèse d'une attaque directe contre le jeune Lionardo de Tornabuoni, assortie d'une autre, indirecte mais bien plus grave encore, contre Laurent le Magnifique : les Tornabuoni comptaient parmi les plus fermes soutiens des Médicis, qu'ils n'avaient pas « lâchés » en 1433-1434, quand leurs terribles rivaux, les Albizzi, avaient réussi à les chasser de Florence et à les faire exiler à Padoue puis à Venise. À son retour triomphal aux affaires – le 5 octobre 1434 –, Cosme l'Ancien ne les avait pas oubliés, et dix ans plus tard il mariait son fils, Pierre le Goutteux, à une femme d'exception, humaniste d'une vaste culture, Lucrezia Tornabuoni, qui devait donner naissance à… Laurent le Magnifique. Or en cette année 1476, plusieurs grandes familles florentines, écartées du pouvoir depuis trop longtemps, renâclaient… et complotaient. Toucher aux Tornabuoni, c'était s'attaquer au système Médicis, c'est-à-dire à l'édifice politique patiemment construit par la famille. Et tout cela devait aboutir, deux ans plus tard, à une conjuration célèbre, celle des Pazzi, où Julien de Médicis, frère de Laurent, laisserait la vie.

En 1476, la manœuvre échoua, mais elle fit une victime collatérale, l'infortuné Léonard, dont l'image ne se remettrait jamais complètement de cette accusation de participation au viol collectif d'un jeune prostitué florentin.

La rédaction des *Carnets* : les débuts d'une grande aventure

Se dessine alors, dans l'histoire de Léonard, sur plusieurs plans, l'esquisse d'une émancipation personnelle. C'est d'abord en 1478 qu'il jette sur le papier les premières de ces notes, en italien mêlé de lombard, et qu'il ne cessera de consigner jusqu'en 1518. Légués par Léonard à son disciple Melzi, et bientôt dispersés, ces feuillets, rassemblés au petit bonheur en divers *Carnets*, connurent une destinée des plus rocambolesques. L'histoire de leur rédaction, déjà, fut chaotique : il ne s'agissait, dans l'esprit de Léonard, que de notes et de croquis, ni les uns ni les autres destinés à la publication, en tout cas pas sous cette forme. Nous sont ainsi parvenus 4 100 feuillets, sans doute la moitié de l'ensemble, très difficiles à classer selon la date de leur production et regroupés aujourd'hui, selon les aléas de l'histoire, en de multiples codices (pour l'aventure de leur transmission, voir en particulier, plus bas, « L'épopée des *Carnets* "français" »).

Touchant les domaines les plus divers et rédigés en cette écriture spéculaire (de droite à gauche) apparemment naturelle aux gauchers, ces *Carnets* ne sauraient s'entendre comme un recueil de confessions personnelles, même si l'artiste s'y adresse fréquemment à lui-même à la deuxième personne. À l'exception d'un souvenir onirique, d'ailleurs largement exploité, Léonard ne s'y raconte ni ne s'y épanche. On trouve là, bien sûr, les croquis de ses fameuses inventions, plus ou moins achevés et

souvent accompagnés d'indications et commentaires techniques, mais aussi les plans de ce qu'auraient dû être ses réalisations architecturales jamais abouties, et les nombreuses planches illustrant les différentes étapes de sa réflexion anatomique. Sans doute le peintre entendait-il réunir ses différents développements techniques en divers traités, dont nous n'aurions ici que les ébauches. Aussi le fidèle Melzi (ou peut-être un étudiant anonyme) réunit-il les considérations artistiques émises ici ou là en un *Trattato della pittura* en dix-huit livres (sept seulement nous sont parvenus) qui connut une aventure éditoriale indépendante et, très tôt traduit (il le fut en français en 1651), exerça une influence certaine sur la production picturale européenne.

La Madone Benois : les Vierges, les enfants et les chats

En janvier de cette année 1478, Léonard reçoit également, pour la première fois, une commande personnelle. Et non des moindres, puisqu'elle émane des services de la *Signoria*, la plus haute instance politique de Florence. Son père, notaire maintenant connu et apprécié dans la ville – et qui a déjà travaillé pour ladite *Signoria* –, y est-il pour quelque chose ? Toujours est-il qu'on lui demande alors, pour la chapelle San Bernardo du Palazzo Vecchio (siège, précisément, de la *Signoria*), un vaste retable. On lui remet en mars la substantielle avance de 25 ducats, et trois mois plus tard, le contrat est signé. Jamais sans doute le peintre n'ébaucha-t-il la moindre esquisse de l'œuvre commandée, mais ce contrat – quoique non rempli – fait quand même date puisque, pour la première fois, Léonard y est mentionné comme artiste indépendant.

Il faut dire que ces années 1478-1480 donnent, chez lui, le sentiment d'un véritable foisonnement. Il travaille intensément – on ne sait dans quel

cadre – à des figures nouvelles pour lui : des chats juste esquissés, dans des postures simples, mais dont il systématisera l'étude beaucoup plus tard[45]. Pour l'instant, il se limite à des silhouettes de ces animaux qu'il chérit – il dira qu'un chat est déjà, en lui-même, une œuvre d'art – et d'enfants jouant avec un chat… jusqu'à le serrer dans leurs bras[46]. Il s'exerce aussi à dessiner des têtes féminines[47], des Vierges à l'Enfant emportées dans un mouvement latéral, dont l'une au milieu de machines indéterminées[48], ou bien une autre encore, isolée parmi des figures de l'Enfant et de saint Jean l'Évangéliste[49], ou bien une *Madone aux fruits*, dessin à la plume entré en 1878 au Louvre[50]. Datable de ces années 1478-1480, ce dernier constitue une sorte de brouillon (de très grande qualité…) puisque bientôt ce sera non plus le fruit mais la fleur qui opérera le truchement entre la Vierge et l'Enfant. Il multiplie aussi les *putti* potelés aux attitudes compliquées[51] dont il serait simpliste de chercher le modèle dans son entourage familial : son père, après deux mariages stériles, vient en effet, à la suite du troisième, d'avoir deux fils, Antonio en 1476 et Giuliano en 1479. Léonard est, plus vraisemblablement, passé à un autre registre, à trois ententes – travail sur la Vierge, travail sur l'enfant, travail sur le chat. Jusqu'à composer une figure (dessinée) originale : celle de la Vierge à l'Enfant… et au chat, dont on trouve au British Museum (1856-6-21-1r) et au musée des Offices une singulière composition[52] où l'image du verso constitue, à quelques détails près, le calque, par transparence, du recto.

Or à la fin de cette année, en décembre[53], Léonard annonce, avec beaucoup de simplicité, qu'il « a commencé les deux Vierge Marie[54] ». Annonce d'apparence anodine mais lourde de sens puisque cette nouvelle orientation a apparemment été soigneusement préparée par ce déferlement de dessins. À moins qu'ils n'aient été des exercices pour une éventuelle *Madone (à l'Enfant et) au chat* jamais réalisée ? Ou plutôt pour un tableau aujourd'hui célèbre, *La Madone Benois*, visiblement préparé par le recto-verso 1856-6-21 du British Museum, mais débarrassé de l'encombrant

félidé… Sans doute réalisée en octobre 1478, c'est cette petite *Madone* (33 × 49 cm) qui marque peut-être le plus nettement l'adieu de Léonard à l'atelier de Verrocchio. Son histoire est complexe : jusqu'en 1790 en Italie, elle rejoint alors, en Russie, les collections du général Alexandre Rimski-Korsakov, dont le fils la vend (1 400 roubles) au marchand, originaire d'Astrakhan, Saposnikov. La petite-fille du marchand épouse l'architecte Léon Benois, descendant du confiseur Louis-César Benois qui avait fui la France révolutionnaire en 1794, et à qui elle apporte le tableau en dot. C'est dans les archives de Saposnikov qu'on découvre, en 1837, un document fondamental, sur lequel il est mentionné : « Mère de Dieu tenant l'Enfant sur la main gauche. Maître Leonardo da Vinci. Collection du général Korsakov. » Mais l'œuvre, jusque-là inconnue, ne sera authentifiée qu'en 1908, lors d'une exposition, par Ernst von Liphart, conservateur en chef de l'Ermitage impérial. Malgré des offres beaucoup plus alléchantes, Benois accepte alors de la vendre 150 000 roubles au musée russe.

Le tableau, qui paraît l'aboutissement de tous les exercices préparatoires précédents, est inachevé ; l'accumulation de couches de vernis en a altéré l'apparence, jusqu'à donner l'impression d'une Vierge édentée, tandis que certaines parties de son vêtement semblent n'avoir pas dépassé le stade des sous-couches, mais que le ciel, les contours de la bouche et le fond noir, en revanche, ont manifestement été repeints[55]. En dépit de ces approximations, la scène n'a rien de figé : c'est un dialogue gestuel entre une Vierge juvénile et un Enfant aussi potelé que sur les exercices préparatoires dont nous disposons, autour de la fleur cruciforme que tend la Vierge, fleur sur laquelle l'Enfant tourne son attention, alors que Marie, souriante, oriente la sienne vers la sainte curiosité de son Fils. Les attitudes des deux personnages, aux silhouettes croisées, sont identiques, une jambe tendue et l'autre repliée – technique dont usera plus tard Léonard pour souligner les rapports familiaux (sainte Anne/la Vierge) entre les protagonistes –, et la chute du drapé sur la cuisse droite de la Vierge annonce à bien des égards la

maturité technique de l’artiste. Quant à la rupture avec l’atelier de Verrocchio, elle est patente, non seulement à travers la palette – plus sombre – des couleurs, dans le jeu de l’ombre et de la lumière, mais aussi et surtout dans le dynamisme imposé à la scène, où l’enjouement supposé laisse clairement deviner, autour de la fleur, le drame final.

2

Le peintre dans la République florentine

Ginevra d’Amerigo Benci, la star des néoplatoniciens

En quelle année exactement l’austère mais belle Ginevra (1457-1520), fille du banquier Amerigo Benci, eut-elle l’honneur du premier portrait laïc de Léonard ? On ne le sait pas exactement. C’était une jeune femme de très bonne famille : en 1474, son grand-père, Giovanni de’Benci, avait été le directeur général de la banque Médicis, et son père, Amerigo, mécène connu, était un ami personnel de Marsile Ficin, le philosophe à la tête des travaux de l’Académie de savants suscitée par les Médicis. À dix-sept ans, elle avait épousé, pour 1 400 florins (belle somme), Luigi di Bernardo Niccolini, de quinze ans plus âgé qu’elle : c’était un drapier de haut niveau, un proche, lui aussi, des Médicis, impliqué dans la vie politique du temps, puisqu’il fut prieur en 1478 et gonfalonier en 1480, honneurs impossibles sans l’assentiment (le mot est faible) de Laurent le Magnifique. Ce qui ne l’empêcha pas de se plaindre, dans sa déclaration « fiscale » (le *catasto*) de cette même année 1480, de ses problèmes économiques, liés aux dépenses entraînées par l’état de sa femme, infirme… Procédé peu délicat mais bien

dans les mœurs du temps : à Florence, lors de ces obligatoires déclarations de revenus, chacun s'ingéniait à se trouver des motifs, plus ou moins glorieux, de déduction fiscale. Bref, tout le monde pleurnichait et trichait, au point que les entreprises se livraient, de notoriété publique, aux joies de la double comptabilité, l'une pour la bonne marche des affaires, l'autre pour le fisc. Même s'il est avéré que Ginevra fut en effet malade, longuement, sans qu'on connaisse son mal, de 1478 à 1480.

Dans cette brillante Florence du *Quattrocento* où, vu la position dominante des néoplatoniciens dans l'entourage des Médicis, autour de Marsile Ficin (1433-1499), le culte de la beauté était de règle, celle de Ginevra suscita, bien au-delà des mesquineries de son vieux drapier d'époux, un véritable enthousiasme. Laurent le Magnifique en personne consacra deux poèmes à la vertu de la dame[1]. Communia également dans cet enthousiasme pour la beauté (intérieure !) de cette si belle Ginevra le grand poète vénitien du temps, Bernardo Bembo – déjà deux fois marié –, au moment de sa seconde ambassade à Florence, dans les années 1478-1480. C'est d'ailleurs lui qui, sans grand doute, commanda alors[2] à Léonard le tableau actuellement conservé à la National Gallery of Art de Washington, pour représenter cette beauté mûre, au moment où elle allait se retirer dans une pieuse solitude campagnarde. D'autant qu'il avait déjà réclamé deux poèmes à sa gloire à deux grands poètes du temps, Cristoforo Landino (1425-1498), professeur de rhétorique soutenu à bout de bras par les Médicis, et Alessandro di Rinaldo Braccesi, ambassadeur de la République (à Sienne, Pérouse, Lucques et Rome). Landino fut à la hauteur de sa tâche : « Embrasé de pareilles flammes et d'un tel amour, Bembo se consume et Ginevra trône au sein de son cœur. Belle est sa figure, et belle aussi, en elle, son âme : laquelle des deux l'emporte, difficile pour toi de le voir, Bembo. Rien de surprenant : ce sont la beauté et la vertu de cette dame qui donnent tout leur aliment à ce feu. La nature t'a doté d'un esprit bienveillant, et une bonne étoile t'a donné l'intelligence de l'âme[3]. » Les

choses étaient suffisamment claires : la passion de Bembo s'adressait à cette perfection naturelle que représentait Ginevra, équilibre de beauté intérieure et physique, d'autant que la jeune femme était elle-même poétesse, même si nous n'avons gardé de son œuvre qu'un seul – et mystérieux – vers : « Je vous demande pardon si je suis un tigre des montagnes. » Cet amour platonique entre Bembo et Ginevra, tous deux engagés, chacun de son côté, dans le mariage, était ainsi devenu une manière d'idéal, selon le code philosophique et galant en vigueur dans le cercle de Laurent de Médicis, où on le chanta au point de faire penser à une sorte de mythe collectif ! Bembo, écrit Landino, n'aime, parmi les femmes, que les modèles de chasteté : Pénélope, certes, mais aussi Évadné, qui se jeta sur le bûcher funèbre de son mari Capanée, ou bien Alceste, qui choisit de mourir à la place de son époux Admète… Ginevra était de celles-là.

Restait – véritable gageure – à représenter sur la toile cette exceptionnelle perfection, et ce fut assurément un honneur pour le jeune Léonard que d'être choisi pour relever pareil défi. Les Benci, certes, le connaissaient bien : Giovanni, le frère de Ginevra, était un de ses amis, avec qui il échangeait à l'occasion cartes et livres. Frère et sœur devaient d'ailleurs être fort proches, puisqu'en 1520, à sa mort, Giovanni léguera à Ginevra la totalité de ses biens. Et Léonard appartenait à l'évidence au premier cercle des relations des influents Benci puisque, quelque temps plus tard, si l'on en croit Vasari, un autre Benci (Amerigo), neveu, cette fois, de Ginevra, sera un temps le propriétaire d'un de ses chefs-d'œuvre, *L'Adoration des Mages*. Mais cela ne changeait rien, bien au contraire, à la complexité de l'entreprise : il fallait au peintre rendre compte du statut de Ginevra dans la ville de Florence. Ce qui revenait à justifier par le pinceau la ferveur intellectuelle dont elle faisait l'objet dans les cercles néoplatoniciens proches du pouvoir Médicis, ferveur relayée par l'admirable passion que lui témoignait Bembo et célébrée par les plus brillants de ses collègues. *« Ut pictura poesis »* (« Il en est de la poésie

comme de la peinture ») avait affirmé, sous Auguste, le poète Horace[4]. Et les artistes de la Renaissance avaient relevé le gant à leur manière : laquelle, de la peinture ou de la poésie, était le mieux à même de rendre compte de son objet ? Là, Léonard avait affaire à forte partie.

Premier point : il fallait affirmer, fût-ce métaphoriquement, l'identité du commanditaire. Pour cela Léonard opta pour une manière de « tableau double », avec image des deux côtés du bois. Au dos du tableau apparaît en effet un rameau de genévrier (*ginepro*), transparente et délicate allusion au prénom du modèle, au centre d'une couronne de palmier et de laurier[5], hommage aux vertus intellectuelles exceptionnelles de l'héroïne, tout cela sur fond de porphyre, image de la solidité et de la permanence. Le revers confortait donc l'avers, pour la célébration de cet amour mythique qui unissait Ginevra à Bembo, avec, sur l'entrelacs, un bandeau portant l'inscription *virtutem forma decorat* (« la beauté embellit la vertu »), sous laquelle on a découvert la formule originelle VIRTU[S ET] HONOR, (« honneur et vertu »), devise même de Bembo.

S'il est aujourd'hui impossible d'apprécier le tableau (38,8 × 36,7 cm) dans son entier, puisqu'il a été amputé d'un tiers environ dans sa partie inférieure (12 à 15 cm) et de 1 cm sur son côté droit, il est d'emblée évident que Léonard y rompt avec une solide tradition : celle des portraits féminins « laïcs ». De profil, sur le mode numismatique, ce sont en général des portraits matrimoniaux, destinés à présenter au fiancé l'image d'une promise qu'il n'a jamais rencontrée, à moins que le tableau ne fasse carrément partie de la dot. Dans un cas comme dans l'autre, ils devaient refléter une certaine beauté idéale – et parfaitement statique. Ici, nous en sommes loin : la pose, de trois quarts, presque frontale, est celle que l'on réserve le plus souvent aux hommes. Nous avons affaire à un buste de femme, vu de très près, sans ornements. Le visage est d'une pâleur (la maladie si chère au drapier ?) plus que naturelle, et la bouche fermée, le regard fuyant, à droite, au-delà du spectateur, font penser à un « modèle »

issu de la *bottega* de Verrocchio – le buste dit de *La Dame au bouquet*, auquel la main de Léonard aurait conféré, en jouant en particulier sur les ombres du visage et du cou, un dynamisme évidemment absent du buste (*con mazzolino*, « au bouquet ») de Lucrezia Donati, tant aimée de Laurent le Magnifique. Sans compter l'esquisse d'un soupçon de sourire, que des passionnés de *La Joconde* ont cru discerner à la commissure gauche des lèvres de Ginevra…

Derrière le personnage, un feuillage d'une précision maniaque, de genévrier bien sûr, qui lui fait comme une auréole, ainsi qu'un paysage qui a conduit plusieurs historiens à voir ici comme l'écho de portraits flamands, tel le *Portrait de jeune homme* d'Hans Memling, également des années 1478-1480 et conservé aux Offices. Quoi qu'il en soit, le tableau ne quitta pas Florence, comme le confirment plusieurs témoignages. Bembo n'en avait-il pas réglé le prix ? Fut-il offert à Ginevra ? À moins que Bembo n'ait guère tenu, en fin d'ambassade, à le rapporter à Venise, où vivait tout de même sa famille. Mais par-delà l'anecdote, cette œuvre de qualité exceptionnelle permet de saisir le degré d'implication de Léonard dans le contexte florentin : pas question d'en faire un philosophe au sens local du terme, et il serait utopique de lui prêter à ce moment de sa vie un quelconque mode de réflexion organisé dans ce domaine, mais à coup sûr il est reconnu par l'entourage néoplatonicien de Laurent le Magnifique comme techniquement apte à mettre en images leurs plus hautes exigences en matière de beauté.

L'étrange *Saint Jérôme*

Tableau inachevé et en partie mutilé, ce *Saint Jérôme* (huile sur bois, 103 × 74 cm) est bien difficile à replacer dans la chronologie des œuvres de Léonard. Fut-il prévu pour la chapelle Ferranti de la « Badia » (l'abbaye) de

Florence ? On sait en effet qu'y figura un *Saint Jérôme* de Filippino Lippi : de là à penser que, comme à San Donato a Scopeto pour *L'Adoration des Mages*, et à la chapelle Saint-Bernard du Palazzo Vecchio (pour le retable), Lippi ait été appelé à suppléer une éventuelle défaillance de Léonard… D'autant que la famille de Piero da Vinci disposait d'une tombe dans cette même Badia… Quoi qu'il en soit, de l'avis général, le tableau fait indubitablement partie des œuvres florentines de Léonard. Même si son support en noyer a pu conduire à le ranger dans la période milanaise – Léonard choisissant plutôt, à Florence, le peuplier. L'argument n'est pas décisif et on estime généralement qu'il fut au moins ébauché un peu avant (ou peu après) *L'Adoration des Mages*, le traitement de l'un des adorants auprès de la Vierge de ce grand retable rappelant ce Jérôme au désert, dépouillé comme il sied à un ascète, mais imberbe, contre la coutume, et sans l'habituel exemplaire du Livre destiné à rappeler sa traduction latine de la Bible, ni non plus le crâne, signe de sa pénitence. Seul attribut traditionnel, le lion ami, qu'il a débarrassé d'une importune épine, silhouette quasiment semi-circulaire couchée à ses pieds, conformément au récit de *La Légende dorée*. Le regard du saint est dirigé vers un crucifix de petite taille, à la droite du tableau, et dans une ouverture du paysage apparaît une église, peut-être une vision de celle de Bethléem où séjournera Jérôme les trente-quatre dernières années de sa vie.

On a donc affaire ici à une présentation originale du saint, vu *a sotto in sù* (« de dessous », ce qui permet d'accentuer le pathétique de sa position), en plein exercice de pénitence : son bras droit est tendu vers l'arrière et sa main droite tient une pierre, dont il s'apprête à frapper sa poitrine dénudée, tandis que son visage n'exprime que la souffrance. La scène paraît inspirée d'une célèbre lettre (XXII) de Jérôme à Julia Eustochium, de 384, où le saint se dit assiégé de pensées lubriques, qu'il ne peut chasser, écrit-il, qu'en s'infligeant semblable torture : « Souvent j'enchaînais les jours sans cesser de me battre la poitrine jusqu'à ce que le Seigneur me rendît la paix

de l'esprit. » Les efforts de Léonard se sont visiblement concentrés sur la représentation de cette ascèse et de cette souffrance, jusque dans le rendu des muscles et tendons du cou du saint, décharnés par les privations, tout cela concourant à une véritable « poésie du cri », comme cela fut dit pour plusieurs œuvres du Caravage. Ces muscles ont fait l'objet d'études attentives, même si on sait depuis longtemps que l'intérêt de Léonard pour l'anatomie humaine scientifique date plutôt des années 1508-1510, comme cela apparaît sur le manuscrit A du château de Windsor. Doit-on en conclure que le tableau fit l'objet d'une reprise dans ces années-là ou, plus vraisemblablement, que l'artiste se soucia de la peinture du corps souffrant bien avant de jeter sur lui un regard clinique ?

Le devenir immédiat du tableau nous est inconnu. Inachevé, il ne trouva évidemment jamais place dans un quelconque lieu sacré, mais à partir du XVIe siècle, les collectionneurs s'intéressèrent de plus près à ce type de tableaux de grands maîtres, fussent-ils encore des ébauches, pour leurs qualités artistiques, et il ne serait pas étonnant qu'après la mort de Léonard il ait été acheté par l'un d'eux : ici, la tête, le bras droit du saint et une partie du paysage ont reçu une « sous-couche » de peinture ; de plus, visiblement, en plusieurs endroits (notamment du fond) le peintre a frotté le support de la main ou des doigts, selon une technique qu'il applique déjà, et la forte tension pathétique qui émane du tableau en fait un authentique chef-d'œuvre du jeune artiste, ce qui n'a pu manquer d'être admis des (riches) collectionneurs du temps.

On ne retrouvera trace du tableau qu'au premier quart du XIXe siècle : il figure tout d'abord, en 1827, dans le tome 2 du catalogue de l'historien de l'art allemand, spécialiste de Vasari, Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), *Italienische Forschungen* : il l'a vu à Rome dans les collections du cardinal Joseph Fesch, l'oncle de Napoléon. Entre 1846 et 1857, les héritiers du cardinal le vendent au pape Pie IX. Depuis, il appartient aux collections de la pinacothèque du Vatican, sans que l'on sache à quel

moment il fut scié en deux… Certains avancent encore qu'il fut un temps la propriété de la peintre et portraitiste Angelica Kauffmann (1741-1807), sur le testament de qui il aurait figuré en 1803, et que la fracture n'intervint qu'après. D'autres soutiennent que le cardinal Fesch retrouva les deux parties à cinq ans d'intervalle, avec en particulier la tête du saint repérée chez un cordonnier, à l'état de planche de tabouret.

La conjuration des Pazzi et le pendu de Léonard

Pour les Médicis, l'année 1478 est véritablement l'*annus horribilis*, celle où leur pouvoir, pourtant solidement installé à Florence depuis 1434, subit l'une de ses pires menaces. Une conjuration se monte en effet contre eux, cette année-là, dans la ville, sous la direction d'une famille concurrente, les Pazzi, à qui l'omniprésence des partisans des Médicis dans les principales institutions de la République interdit toute ambition. La conspiration ne se limite pas à Florence, mais étend d'importantes ramifications à l'extérieur, appuyée en sous-main par le pape Sixte IV della Rovere et par Ferrante d'Aragon, roi de Naples sous le nom de Ferdinand Ier, dont tout le monde connaît les vues sur la Toscane. Le 26 avril, lors de la messe célébrée en l'honneur de la visite du jeune (dix-sept ans) cardinal Raffaello Riario, petit-neveu du pape, Julien de Médicis est tué de dix-neuf coups de couteau en pleine cathédrale par deux conjurés, Franceschino de'Medici et Bernardo Bandini Baroncelli. Laurent, légèrement blessé, réussit à retourner la situation : le peuple refuse de se soulever, cinquante des conjurés sont pris et exécutés dans d'effroyables conditions. Mais l'affaire ne s'arrête pas là : les armées de Ferrante montent vers le nord et s'emparent d'une série de cités à une cinquantaine de

kilomètres de Florence : Castellina in Chianti, Poggibonsi, Certaldo… Laurent, la mort dans l'âme, n'a d'autre solution que d'aller lui-même à Naples négocier un semblant de paix. Mais double coup de chance : le royaume de Naples est menacé à la fois au nord par les ambitions de plus en plus claires des Angevins, et au sud par la montée turque (Otrante sera effectivement prise le 14 août 1480 et huit cents Otrantins seront massacrés). Ferrante a donc besoin de ses troupes pour des tâches plus urgentes que l'invasion de la Toscane, et il négocie leur départ. En mars 1480, Laurent, de retour, fait donc une entrée triomphale dans sa ville. Retour salué comme il se doit par les artistes amis : beaucoup voient dans le tableau de Botticelli *Pallas domptant le Centaure* l'écho direct des efforts de Laurent face à la force brute de Ferrante, et le poète érudit Ange Politien rédige bientôt à sa gloire un magnifique – et totalement partial – *Pactianae Conjurationis Commentarium* (« Commentaire sur la conjuration des Pazzi »).

Léonard est impliqué, à la marge, dans ce singulier triomphe politique… Le musée Bonnat-Helleu de Bayonne a en effet la chance de posséder un dessin remarquable, de sa plume (19,2 × 7,2 cm), représentant la silhouette d'un pendu, au-dessous d'un texte descriptif qui désigne clairement l'identité du malheureux (assassin) : Bernardo Bandini Baroncelli. Bien des membres du complot Pazzi furent exécutés dans les heures (dont Franceschino, pendu à la façade du Palazzo Vecchio) et les jours qui suivirent, mais Bandini Baroncelli put gagner Constantinople où il comptait de la famille. Peine perdue : sur place, un autre Bernardo, de la dynastie des Peruzzi, banquiers fort actifs au Levant, le repéra et transmit la nouvelle de sa présence à Laurent. Comme entre-temps, le 28 avril 1478, il avait été condamné *« ad poenam et bannum rebellionis »* (« à payer le prix de sa rébellion »), le sultan Mehmet II, alors au mieux avec la République, ne put que le faire incarcérer, tout en avertissant le consul de Florence, Lorenzo Carducci, qu'il ne pourrait le garder en détention au-delà du mois

d’août. Le 11 juillet, l’important conseil florentin des Soixante-Dix dépêcha alors à Constantinople un ambassadeur extraordinaire, Antonio di Bernardetto de’Medici, chargé de s’assurer de l’assassin. Parti le 14, il gagna donc Constantinople au plus vite, en repartit dès que les obligations diplomatiques le lui permirent, et, par Raguse et Ancône, regagna Florence avec son prisonnier. Ils y arrivèrent le 24 décembre ; le 28, Bandini Baroncelli fut pendu à une des fenêtres du Bargello (alors palais du podestat), dans la tenue turque avec laquelle il avait été pris. Et c’est cette dernière scène que croqua Léonard.

En effet, tout n’était pas terminé pour les conjurés, la République prévoyant, pour ses citoyens réputés félons, une punition *post mortem* : les « peintures infamantes » (*pittura infamante*)[6], que la *Signoria* commandait à des artistes de renom. Être choisi pour pareille création constituait pour les peintres un honneur peu enviable : Andrea del Castagno, à qui, après une sédition à Prato, les Médicis avaient ainsi commandé en 1440 dix-huit effigies de la famille qu’ils avaient évincée en 1434, les Albizzi, y avait gagné le peu flatteur surnom d’Andreino degli Impiccati (« André des pendus »). Dans le cas des Pazzi, nous savons que Laurent demanda à Sandro Botticelli le portrait, en pendu, de chacun des huit principaux conjurés pour en faire une manière de galerie au Palazzo Vecchio (sur la façade ? dans la salle des Lys ?). Aucun de ces portraits ne nous est parvenu. On peut donc voir dans le « pendu » de Léonard le brouillon, avec le détail des pans du vêtement turc et les traits douloureusement creusés du supplicié, d’une de ces peintures infamantes[7]. D’autant que le texte d’accompagnement, au-dessus du dessin, comporte toutes les indications de couleur nécessaires à un tableau : « toque brune, pourpoint doublé de satin noir, tunique bleue bordée de gorge de renard, avec le col de la tunique rehaussé de velours noir et rouge, bas noirs ».

L’Adoration des Mages

En 1480, à peine une année après l’exécution publique du dernier conjuré, alors que Laurent travaille à consolider un pouvoir un moment ébranlé, Léonard reçoit une belle commande : une *Adoration des Mages*, destinée par les moines augustins de Florence à leur couvent de San Donato in Scopeto[8], face à la Porta Romana. Ces moines étaient certes attachés au « mystère de Sa manifestation » tel que saint Augustin le dévoilait dans son XIXe sermon « sur l’Épiphanie de Notre-Seigneur », mais le thème de l’Adoration bénéficiait alors d’une actualité politique plus immédiate, la famille Médicis s’étant littéralement approprié la fête du 6 janvier, l’une des fêtes majeures avec celles du carnaval. Dès son retour, en 1434, elle avait tenu à affirmer son patronage sur la confrérie chargée d’organiser la somptueuse procession de l’Épiphanie, où la ville entière venait offrir ses respects et ses offrandes à l’Enfant. L’une des plus belles avait été celle de 1468, l’année qui précéda l’« avènement » de Laurent, avec environ sept cents cavaliers. Et tout le monde connaissait la magnifique *Capella degli Magi* (« chapelle des Mages »), au premier étage du palais Médicis, où Benozzo Gozzoli (1420-1497), l’un des artistes préférés de la famille, avait représenté, en une fresque extraordinaire, la *Cavalcata degli Magi*. C’était une œuvre de la fin des années 1450 où, au-delà de l’image de la cérémonie, on pouvait lire la célébration du déplacement, en 1439, du dernier concile de Ferrare à Florence, occasion des retrouvailles des Églises d’Orient et d’Occident. Les foules y étaient réparties en trois cortèges où figuraient plusieurs Médicis et nombre de grands notables de leur entourage[9]. C’est dire si être convié à peindre, dans un couvent prestigieux, la scène sacrée la plus chère aux Médicis pouvait être, pour un jeune peintre, un redoutable honneur.

Le contrat que Léonard passe donc en juillet 1481 – il a commencé à travailler en mars – avec les moines est le premier du genre qui nous ait été

conservé par les archives de l'État, mais il donne le sentiment d'une profonde confusion. Si, comme on le croit, le père de Léonard, qui gérait les affaires du couvent, a pu pousser le nom de son fils, on peut se demander s'il a prêté une paternelle attention aux termes de ce contrat : Léonard a vingt-quatre (ou trente) mois pour réaliser le retable, et il recevra, alors seulement, 300 florins (et le tiers d'un terrain à Valdesa dont avaient hérité les moines)[10]. C'est une somme très honorable, mais grevée par plusieurs obligations : or et couleurs restent à la charge du peintre, et il devra pourvoir dans un délai d'un an, sur la valeur du terrain, à la dot d'une certaine Elisabetta, parente du donateur dudit terrain… Quatre mois plus tard, contraint d'emprunter pour acheter ses fournitures et faire le premier versement pour Elisabetta, il revient vers les moines : clairement, les conditions qu'on lui a imposées le mettent dans l'incapacité de « tenir ses délais ». Les Augustins vont donc se tourner vers Filippino Lippi pour un nouveau projet d'*Adoration* : ils ont compris la leçon, et le contrat de Lippi prévoit le versement des 300 florins en espèces et sans conditions particulières. Quant au retable, il ne sera achevé qu'en 1496. Mais pour Léonard, tout est consommé : il va quitter Florence pour Milan en 1482, laissant en l'état cette œuvre à peine esquissée, à laquelle il n'a travaillé que de mars à septembre 1481.

De cette étonnante *Adoration* de Léonard, si difficile à interpréter dans sa totalité, ne nous reste donc qu'une ébauche monochrome[11], un grand retable (243 × 246 cm) de dix planches de peuplier, verticales, renforcées de deux traverses. Mais en dépit de l'inachèvement de cette œuvre, résultat de sept mois de réflexion artistique, il nous est possible de comprendre le parti pris du peintre. Pour représenter la scène de l'Adoration des Rois mages, il existe en effet plusieurs méthodes : on peut concevoir trois cortèges convergeant vers l'étable abritant la Vierge et l'Enfant, comme dans le cas de Gozzoli au Palazzo Medici, ou placer les deux protagonistes au centre de l'œuvre et assembler autour d'eux une foule subjuguée. Méthode employée

dans une œuvre légèrement antérieure à *L'Adoration* de Léonard, celle que Botticelli exécuta (en 1475 ?) pour un proche des Médicis, Gaspare di Zanobi del Lama, qui la destinait à sa chapelle funéraire, au sein de l'église Santa Maria Novella. Dans ce tableau, la Sainte Famille domine la scène, en position frontale, ce qui est peu commun, et sur une éminence. Elle est certes représentée dans l'« étable », mais, en même temps, au milieu de ruines qui figureraient le palais de David à l'aube de sa reconstruction, symbole du renouveau des temps. À leurs pieds arrive le cortège composé, pour l'essentiel, de la famille Médicis et de ses affidés. « Le vieux roi, écrit ainsi Vasari, est le meilleur portrait que l'on puisse trouver de Cosme l'Ancien de Médicis. Le deuxième roi est Julien de Médicis. […] Le troisième […] est Jean, fils de Cosme. » Mais il y a là, également, aux côtés de Laurent le Magnifique, Botticelli lui-même, Ange Politien, le philosophe Pic de La Mirandole, tous communiant ici dans le culte… des Médicis. En 1476, Gaspare del Lama tomba pourtant en disgrâce, sans doute pour une affaire d'usure.

L'Adoration de Léonard constitue donc une sorte de réponse à celle, statique, de Botticelli. Dans ce que l'on devine du projet, le décor est une ruine, celle du palais de David[12], mais des personnages y siègent, comme sur des gradins, d'autres s'y affairent, comme si le palais était, là aussi, en reconstruction. Quoi qu'il en soit, Vierge et Enfant sont placés comme chez Botticelli, mais à un niveau inférieur, ce qui dégage, pour l'arrière-plan, un espace bien plus large. S'y agite, en un tourbillon, une noria de personnages (soixante-trois ?) aux attitudes tellement contrastées que l'on pourrait trouver dans ce tableau comme un concentré d'études techniques de rendus des corps, même si tous, se pressant autour du point central, manifestent, chacun à sa façon, des mains et du regard, leur dévotion à l'égard de l'Enfant. Les principaux protagonistes, Vierge et Enfant exceptés, sont eux aussi assez déconcertants. On a d'abord affaire à de très vieux Rois mages, contrairement à la coutume qui en faisait les représentants des trois âges de

la vie. De là une certaine difficulté pour les identifier. L'un d'eux, au-dessus des personnages centraux, barbu, la coupe renversée à la main, tel un convive fatigué dans un banquet antique, vient apparemment de remettre son offrande. Un autre, au premier plan, offre la sienne, sous la forme de la myrrhe, symbole du sacrifice à venir et image de l'Eucharistie dont le mystère, lors de la messe, se déroulait sur l'autel, devant, précisément, ce retable. Reste le problème du troisième : serait-ce le vieillard prosterné, à gauche et au pied de la Vierge ? Auquel cas serait réalisé là le triangle attendu autour des personnages essentiels (Mère et Enfant). Et la figure, plus digne, de profil, en bas et à gauche du tableau, dans l'attitude pensive qui lui est traditionnellement prêtée, serait-elle alors celle de Joseph ? Représenté tel un philosophe méditant sur le sens de la scène ? Frappant, également, l'enchevêtrement, à droite, des adorateurs, pour certains desquels, fait remarquer Vincent Delieuvin, Léonard a hésité entre quatre attitudes possibles, que l'on trouve ici quasiment superposées, jusqu'à donner le sentiment de zones d'ombre imprécises (le fameux *componimento inculto*, sa « composition informe », érigé en règle artistique ?).

Dans la partie supérieure de l'ébauche, qui paraît déconnectée de la partie inférieure, sur fond de rochers, s'affrontent, en une véritable cavalcade, des chevaux furieux, tels ceux que multipliera Léonard quelques années plus tard, lors de son séjour milanais (voir plus bas les études, pour le cheval Sforza et celui de Trivulzio), avec en particulier un cavalier en armes qui annonce ceux de la future *Bataille d'Anghiari*. Pourquoi pareil affrontement ? Plusieurs hypothèses : une allusion à l'hostilité des Rois les uns envers les autres, jusqu'à leur réconciliation devant l'Enfant[13] – hostilité qui, vu l'arme portée par le cavalier de gauche, serait allée jusqu'à une invraisemblable violence mortelle ? Au nécessaire combat, cher aux Augustins, contre l'ignorance, la violence – et le mal ? À moins qu'on ne puisse voir là un écho de ce que les Florentins appelaient une *giostra*, joute festive dont raffolait la jeunesse florentine, et/ou de la *cavalcata* du

6 janvier ? Quoi qu'il en soit, les chevaux, aussi fougueux qu'il se doit, demeurent en marge de la scène finale de la fête, pour laisser les personnages, en demi-cercle, au premier plan, à leur stupeur devant l'extraordinaire Révélation, complétée par l'attente de l'Étoile, vers laquelle pointent plusieurs doigts ? D'autant qu'il est, outre ces animaux de fond de tableau, d'autres silhouettes de chevaux plus proches de la scène centrale, dont l'une limitée à la puissante encolure d'un cheval monté par un cavalier au regard étrangement perplexe.

S'il reste pour nous inachevé, cela ne signifie pas que ce tableau n'ait pas été soigneusement préparé en amont. En témoignent au moins deux esquisses. L'une, conservée au cabinet des dessins du musée du Louvre et séparée en deux parties, supérieure et inférieure, non reliées, marque sans doute une étape première de la réflexion artistique de Léonard. En haut, à droite, des gradins, avec à leurs pieds une scène indistincte mêlant chevaux et personnages, dans une « architecture » stylisée avec, au sommet du mur gauche, tympans et rosaces ; et en bas, une *Adoration* classique, avec âne et bœuf. Tandis que l'autre, à la galerie des Offices[14], marque un souci déjà plus avancé du détail : un bâtiment avec portique à gauche (qui évoque la partie inférieure d'un amphithéâtre romain), des marches-gradins, un dromadaire couché au premier plan (souvenir des animaux exotiques souvent inclus dans le cortège florentin de l'Épiphanie), ainsi que des silhouettes de chevaux montés (et agités) à droite, l'ensemble étant couvert d'un toit dont apparaît la seule armature. Mais la dramatisation de la scène n'est vraiment introduite que dans la phase pour nous terminale de l'œuvre : le tableau lui-même. Là éclate la stupeur des assistants devant la scène centrale, déjà soigneusement travaillée par Léonard, et où la Vierge, pensive, lumineuse et impériale, au pied d'un arbre tutélaire (celui de Jessé ?), présente à une foule indistincte Celui qui apporte le nouvel ordre au monde.

Et sur cette scène privée du point d’orgue que lui refusa Léonard s’achève pour nous une période décisive, celle de la fidélité du jeune peintre à la cité qui l’a formé. Césure à nos yeux brutale : septembre 1481, Léonard cesse de travailler à *L’Adoration* et, en 1482, nous le trouvons installé à Milan, sans qu’aucun document biographique vienne nous expliquer les raisons d’une décision qui changea du tout au tout la destinée du plus grand artiste occidental.

3

Léonard à Milan

Les sirènes milanaises : la question de la lettre

La postérité a vivement reproché à Laurent de Médicis, dit « le Magnifique », d'avoir exporté les plus brillants d'entre ses artistes, tel Verrocchio, parti en 1483 à Venise travailler jusqu'à sa mort, on l'a dit, à la statue équestre de Bartolomeo Colleoni. Sans parler du faux départ de Botticelli, envoyé en 1481 (mais revenu en 1482) auprès de Sixte IV afin, accompagné de grands peintres florentins (le Perugin, Ghirlandaio et Cosimo Rosselli), d'y collaborer aux travaux de la Sixtine.

Le cas de Léonard est plus complexe, et si la raison de son départ pour Milan, au début des années 1480, n'est pas complètement élucidée, il serait tentant de la chercher dans une manière de proposition de services qu'il est censé avoir adressée à cette époque au maître des lieux, Lodovico Sforza, dit Ludovic le More. Cette lettre, célèbre, vaut d'être rapportée, dans la mesure où elle permet d'apprécier l'éventail des talents que se reconnaît déjà Léonard :

Ayant, très illustre seigneur, vu et étudié les expériences de tous ceux qui se prétendent maîtres en l'art d'inventer des machines de guerre et ayant constaté que leurs machines ne diffèrent en rien de celles communément en usage, je m'appliquerai, sans vouloir faire injure à aucun, à révéler à Votre Excellence certains secrets qui me sont personnels, brièvement énumérés ici.

1. J'ai un moyen de construire des ponts très légers et faciles à transporter, pour la poursuite de l'ennemi en fuite. D'autres plus solides qui résistent au feu et à l'assaut, et aussi aisés à poser et à enlever. Je connais aussi des moyens de brûler et de détruire les ponts de l'ennemi.

2. Dans le cas de l'investissement d'une place, je sais comment chasser l'eau des fossés et faire des échelles d'escalade et autres instruments d'assaut.

3. *Item*. Si par sa hauteur et sa force, la place ne peut être bombardée, j'ai un moyen de miner toute forteresse dont les fondations ne sont pas en pierre.

4. Je puis faire un canon facile à transporter, qui lance des matières inflammables, causant un grand dommage et aussi grande terreur par la fumée.

5. *Item*. Au moyen de passages souterrains étroits et tortueux, creusés sans bruit, je peux faire passer une route sous des fossés et sous un fleuve.

6. *Item*. Je puis construire des voitures (*carri*) couvertes, sûres et indestructibles, portant de l'artillerie et qui, ouvrant les rangs de l'ennemi, briseraient les troupes les plus solides. L'infanterie les suivrait sans difficulté.

7. Je puis construire des canons, des mortiers, des engins à feu (*passavolanti*) de forme pratique, et différents de ceux en usage.

8. Là où on ne peut se servir de canon, je puis le remplacer par des catapultes et des engins pour lancer des traits (*briccole*, *manghani*, *trabuchi*) d'une efficacité étonnante et jusqu'ici inconnus. Enfin, quel que soit le cas, je puis trouver des moyens infinis pour l'attaque.
9. S'il s'agit d'un combat naval, j'ai de nombreuses machines de la plus grande puissance pour l'attaque comme pour la défense : vaisseaux qui résistent au bombardement le plus violent ; avec poudres et fumées.
10. En temps de paix, je puis égaler, je crois, n'importe qui dans l'architecture, construire des monuments privés et publics, et conduire l'eau d'un endroit à l'autre. Je puis exécuter de la sculpture, en marbre, bronze, terre cuite.
11. En peinture, je puis faire ce que ferait un autre, quel qu'il puisse être.
12. Et en outre, je m'engagerais à exécuter le cheval de bronze à la mémoire éternelle de votre père et de la Très Illustre Maison de Sforza.
13. Et si quelqu'une des choses ci-dessus énumérées vous semblait impossible ou impraticable, je vous offre d'en faire l'essai dans votre parc ou en toute autre place qu'il plaira à votre Excellence, à laquelle je me recommande avec toute l'humilité possible[1].

Étrange lettre-programme, où un peintre attend la fin de son plaidoyer *pro domo* (11) pour mettre en avant le talent qui lui a valu sa jeune notoriété. L'écriture du document, déjà, n'est pas de sa main, et le texte en est fréquemment biffé, voire raturé, avec des indications typographiques pour une transcription au propre : ce n'est donc ni plus ni moins qu'un brouillon rédigé par un tiers, au mieux sous la dictée de Léonard. La lettre

définitive fut-elle d'ailleurs jamais envoyée ? Et si oui, à quelle date ? Aucune certitude[2]. Serait-ce là une des plus anciennes « lettres d'embauche » que l'on ait connues, comme on se plaît parfois aujourd'hui, sans craindre l'anachronisme, à la présenter ? Démarche étrange, les mentalités de l'époque voulant plutôt que ce fût le mécène potentiel qui sollicitât l'artiste, et non le contraire.

Le premier paragraphe interdit d'abord d'en situer la rédaction à Florence, où Léonard aurait eu du mal à voir les machines de guerre qu'il assure avoir examinées : globalement, il baigne, au moment où il écrit, dans une atmosphère d'invention guerrière totalement étrangère à la République florentine et bien plus proche des milieux techniciens qui foisonnent à Milan. Et il est manifestement chez lui dans cette ville dont « le parc » seigneurial lui est, dit-il, assez connu pour proposer d'en faire un champ d'expériences. Tout indique donc que la lettre a été envoyée depuis Milan, où Léonard, estime-t-on, devait se trouver dans les premières années 1480 (sans doute dès 1482). Si l'on en croit l'Anonyme Gaddiano, son transfert s'y fit d'ailleurs en deux fois : « Il avait trente ans quand il fut envoyé par […] Laurent le Magnifique auprès du duc de Milan pour lui présenter, accompagné d'Atalante Migliorotti, une lyre, dont il jouait excellemment. Il revint ensuite à Florence où il resta plus longtemps et puis, par dépit ou pour une tout autre raison, tandis qu'il travaillait dans la salle du Conseil de la *Signoria*, il partit et s'en retourna à Milan, où il fut plusieurs années au service du duc. » Le premier départ n'aurait donc, selon lui, duré, en 1482, que le temps d'une ambassade, le second, de mai 1506, alors que Léonard travaille à sa fresque perdue de *La Bataille d'Anghiari*, constituant pour l'Anonyme le « vrai » départ…

Tandis que Vasari développe l'épisode de la lyre et lui donne un rôle central, en le plaçant, curieusement et contre toute vraisemblance, en 1494 : « Léonard, dans toute sa renommée, fut amené et présenté à Milan pour jouer de la lyre devant le duc qui aimait beaucoup cet instrument : Léonard

avait apporté un instrument qu'il avait fabriqué lui-même en argent, en forme de crâne de cheval, pour obtenir par ce dessin singulier et nouveau une harmonie plus puissante, une meilleure sonorité, et il l'emporta sur tous les musiciens venus jouer. Il était en outre le meilleur poète improvisateur de son temps. Le duc, écoutant les merveilleux exposés de Léonard, s'éprit de son talent à un degré incroyable. Il lui fit peindre un tableau d'autel avec une Nativité, qui fut envoyé à l'empereur. » Véritable coup de foudre, donc ! Qui, le temps d'une chanson, aurait suffit à persuader le terrible Milanais de conserver l'artiste à ses côtés ! Léonard était certes tenu pour un expert dans le maniement de la fameuse *lira da braccio*, cette « lyre de bras », instrument à sept cordes proche du violon, dont des humanistes aussi célèbres que Marsile Ficin ou Pic de La Mirandole accompagnaient leurs improvisations poétiques. Fameux aussi son compagnon (et élève ?) Atalante Migliorotti, une sommité dans le genre : musicien, chanteur, il était également un fabricant de lyres de très haut niveau, ainsi qu'un proche des Médicis qui n'hésitaient pas à faire de lui une sorte d'ambassadeur culturel. En 1490, Piero di Lorenzo de'Medici (le futur Pierre l'Infortuné) l'envoya ainsi à Mantoue chanter le rôle d'Orphée dans le drame *La Favola di Orfeo* d'Ange Politien, poète de cour s'il en fut. Quant à Isabelle d'Este, somptueuse marquise de Mantoue et sœur de Béatrice, épouse du More, elle lui commandera en 1493 une *citara*, qu'il s'agisse, très prosaïquement, d'une cithare, ou bien d'un morceau de poésie lyrique… Mais nous sommes là très loin de la cause objective qui put amener quelqu'un d'aussi réaliste que Léonard à quitter sa patrie. Rien à voir en effet ici avec les garanties solides dont il saura s'entourer en 1516 avant d'accepter l'invitation de son dernier hôte, François Ier.

La résistible ascension des Sforza

Autre point d'achoppement dans la lettre de Léonard : sa proposition, à l'avant-dernier paragraphe de la lettre (point 12), d'« exécuter » ce cheval de bronze dont tout le monde sait que Ludovic le More rêve pour entretenir la mémoire de son père Francesco Sforza. L'idée de ce monument vient de loin – de la fin 1473, plus précisément –, et si le More la reprend dans ces années 1480, c'est bien entendu dans un souci de légitimation personnelle, à un moment où il n'exerce le pouvoir à Milan qu'au nom de son neveu Gian Galeazzo Maria.

Le fondateur de la nouvelle dynastie milanaise est en effet ce Francesco Sforza (1401-1466) : soldat de métier, il a doré son blason en épousant, en 1440, Bianca Maria, fille unique du duc en titre, Filippo Maria, événement qui a mis fin à un règne Visconti vieux de cent soixante-trois ans, Gian Galeazzo Visconti (1378-1402) ayant par ailleurs été le premier seigneur à recevoir, en 1395, ce titre ducal. Appelé au pouvoir par les Milanais (réunis en une « assemblée populaire ») en 1450, ce Francesco, *condottiere* chevronné, fait alors une entrée remarquée à Milan, à la tête d'une belle cavalcade qui marquera les esprits, et en devient bientôt le duc sous le nom de Francesco Ier. Parmi ses nombreux fils (dont Ludovic le More[3], le quatrième, au caractère le plus marqué), lui succède, à sa mort, en 1466, l'aîné, Galeazzo Maria, mécène épris de musique mais potentat impitoyable, dont les actes de cruauté deviennent vite légendaires. Il finit assassiné en l'église San Stefano, le lendemain de Noël 1476, par une trentaine de nobles locaux, mais l'insurrection rencontre bien peu d'appuis et plusieurs comploteurs sont pris et exécutés.

Le pouvoir n'a plus qu'à revenir dans les mains des Sforza, et plus précisément celles de Gian Galeazzo Maria, fils légitime de feu Galeazzo Maria. Il n'a guère que sept ans et, logiquement, c'est sa mère, Bonne de Savoie, qui assure son tutorat, avec l'aide de l'ancien conseiller de son époux, Cicco Simonetta, haï de la noblesse milanaise. Cette succession sans heurts déçoit fortement Ludovic et les autres frères du défunt, qui

s’empressent de semer le trouble dans le duché. En 1479, Ludovic, devenu « duc de Bari », passe carrément dans la clandestinité et ravage avec 8 000 hommes Toscane et pays génois, sur fond de conflits régionaux entre guelfes et gibelins[4]. En cinq jours, du 7 au 11 septembre, il réussit enfin à s’emparer du pouvoir à Milan où Bonne de Savoie, bien contre son gré, le nomme « premier gouverneur du duché ». S’ensuit une période confuse, où Ludovic reçoit l’appui des Florentins englués dans les séquelles internationales de l’affaire Pazzi.

Finalement, en 1480, Milan, Naples, Florence et Ferrare signent une paix confirmée par un projet de mariage entre Ludovic et Béatrice d’Este (1475-1497) – mariage officialisé en 1493 et qui contribuera largement à donner un lustre nouveau au duché Sforza. Le 30 octobre, Ludovic fait décapiter Cicco Simonetta après avoir écarté Bonne du pouvoir – elle se réfugie dans son château d’Abbiategrasso, à une vingtaine de kilomètres de Milan – et déclaré « majeur » son neveu de douze ans, Gian Galeazzo Maria, à la place et au nom de qui il gouvernera dorénavant. En politique extérieure, il parie délibérément sur l’alliance florentine ; des ambassades s’échangent, et il est plus que vraisemblable que l’épisode de la lyre prit place parmi elles. Cela peut-être au printemps 1482, au moment du carnaval (fin février), en présence de Bernardo Rucellai, riche mécène florentin, fort proche des Médicis (il est le beau-frère de Laurent) et nouveau représentant de la République, ce type d’ambassade culturelle jouant un rôle déterminant dans les rapports entre des États qui se piquent tous – et rivalisent – d’excellence « humaniste ».

Mais s’il en est ainsi, et même si l’affaire de la fabrication de la lyre en forme de tête de cheval ne relève pas de la légende, force est de constater que rien, dans ce qu’on connaît de sa vie, de ses préoccupations et de ses talents d’alors, ne prépare Léonard à s’immiscer dans un pareil projet de cheval de bronze, en dépit de sa participation, à la marge, à l’installation de la boule de Santa Maria del Fiore. Quand il quitte Florence, sans doute en

1482, il est artiste peintre, et le « créneau » entre l'exécution de *L'Adoration des Mages*, dernière œuvre florentine, et la commande de *La Vierge aux rochers* (25 avril 1483), premier tableau milanais, paraît trop étroit pour suggérer chez lui une reconversion drastique : l'avalanche de compétences qui déferle dans la lettre suppose en effet une culture technique considérable, impossible à acquérir dans un aussi court laps de temps.

Force est donc d'envisager, pour que Léonard soit en mesure de proposer à Ludovic le More un monument aussi sensible politiquement et aussi ardu techniquement que le cheval, une date de rédaction plus tardive – aux alentours de 1485[5]. La situation de Ludovic est alors assez apaisée pour qu'il puisse envisager, afin de justifier son éminente position, des moyens autres que militaires. Le temps, pour lui, est maintenant à la grande diplomatie : il joue ainsi un rôle non négligeable dans l'importante paix de Bagnolo, signée le 7 août 1484 après deux ans de guerre entre Venise et les États pontificaux, d'un côté, et, de l'autre, Hercule Ier d'Este et son beau-père Ferdinand Ier de Naples (que le More a d'ailleurs fortement appuyé). Et son soutien à ce même Ferdinand, lors de la conjuration dite des barons[6], lui vaut en novembre 1486 une haute distinction napolitaine, créée en 1465, celle de l'*ordine dell'Armellino* (l'ordre de l'Hermine). Son prestige est à son apogée et rien ne l'empêche alors de donner à son « règne » l'éclat qui lui paraît s'imposer. La proposition de Léonard, dans ces conditions et à cette date, n'a plus rien d'incongru.

Mais nous ne sommes pour l'instant qu'en 1482, et la question demeure : pourquoi, lorsque l'on est un jeune peintre florentin, qui s'est fait un nom dans la cité où la concurrence artistique est la plus aiguë du monde, abandonner à mi-chemin des commandes aussi prestigieuses que celle de *L'Adoration des Mages*, et lâcher ainsi la proie pour l'ombre ? Botticelli et Verrocchio, on l'a dit, ne sont partis que pour des missions bien définies, ce qui n'est visiblement pas le cas de Léonard. Aurait-il eu le sentiment que la

faveur des Médicis l'avait quitté ? La fameuse phrase, plus tardive, du *Codex Atlanticus*, *« li medici mi crearono e mi distrussero »* (« les Médicis m'ont créé et m'ont détruit »), pourrait le faire penser[7], même si aucun élément tangible ne permet de le confirmer. Peut-être était-ce plutôt là le fruit d'un sentiment longuement mûri, à partir d'un constat simple : Milan comptait à l'époque 125 000 habitants et Florence seulement 40 000, avec une invraisemblable proportion d'artistes – et donc de concurrents potentiels. Peut-être Léonard était-il donc simplement à la recherche d'une cité susceptible d'offrir à ses talents un plus vaste champ d'expression que Florence ? Même s'il paraît peu vraisemblable qu'il soit parti sans garanties au plus haut niveau – c'est-à-dire celui des Sforza –, et même si la nature de ces garanties nous échappe.

Milan à l'arrivée de Léonard

Milan, sous ces Sforza, n'a rien d'une (grosse) ville de soudards incultes, même si sa notoriété européenne lui vient surtout de ses incomparables fabricants d'armes, fourbisseurs d'épées et fondeurs de canons. Francesco, Galeazzo puis Ludovic ont en effet travaillé, des dizaines d'années durant, à renouveler l'image de la vieille cité austère des Visconti. Pour ce faire, ils se sont adjoint les services d'une véritable dynastie d'architectes-ingénieurs, les Solari, originaires de Cortona, dans le Tessin. Au vieux Marco (1355-1405) avait été confiée en 1387 la direction des travaux de la cathédrale de Milan, le Dôme, en tant qu'architecte et sculpteur ; son fils Giovanni (1400-1482), également ingénieur militaire de Galeazzo Maria, reprit cet interminable chantier de 1452 à 1469, après avoir supervisé la construction de la fameuse chartreuse de Pavie de 1428 à 1462 – chantier sur lequel lui succéda son propre fils Guiniforte, ingénieur en chef du duché. Tous représentaient l'art lombard de la construction

monumentale dans sa tradition gothique, mais on peut comprendre que les Sforza, confrontés dans leur proche environnement régional à des villes aussi brillantes que Ferrare ou Florence, aient pu aller chercher ailleurs des modèles plus conformes à l'esprit du temps. L'objet de leurs attentions, outre le Dôme, avait été le centre nerveux de la ville : le château, avec ses tours massives, très « lombardes », ses deux corps séparés par le *fosso morto*, son imposant fossé si propice – on le verra – aux expériences techniques, ses deux tours rondes et ses deux tours carrées, dont la *Castellana* où se conservait le trésor ducal. Francesco, pour lui donner un aspect plus « Renaissance », fit appel en 1451 à un architecte toscan, sur les conseils de Cosme de Médicis : Antonio di Pietro Averlino, dit le Filarète (en grec « l'ami de la vertu »). Il ne nous en reste qu'un dessin (transformée en dépôt de poudre, la tour centrale a brûlé en 1521), mais la lourde allure gothique de l'ensemble ne paraît guère avoir été modifiée par ses efforts. C'est à lui que Francesco confia également la construction d'un édifice monumental destiné à regrouper les centres d'assistance jusque-là dispersés dans la ville, l'*Ospedale Maggiore*. Francesco s'était là aussi renseigné à ce sujet auprès de la meilleure des sources, son modèle en matière de culture humaniste, Cosme de Médicis, à qui il avait demandé les plans de l'hôpital florentin des Innocents (*Spedale degli Innocenti*), l'un des premiers orphelinats d'Europe, commandé en 1419 à Brunelleschi et inauguré en 1445. Le Filarète travailla sept ans (1456-1463) sur ce projet, et c'est sur ses plans que fut construit l'édifice, qui abrite depuis 1958 les locaux de l'université. Mais le Filarète abandonna Milan en 1465 et l'incontournable Guiniforte Solari prit la suite, avant, en 1481, son élève et gendre Giovanni Antonio Amadeo : le résultat fut une synthèse entre les options résolument renaissantes du Toscan et le gothique tardif auquel étaient attachés les Solari, comme en témoignent aujourd'hui encore les arcades ogivales de la façade.

Mais si la présence de Florence est palpable dans le *Rinascimento Sforzesca* (la « Renaissance des Sforza »), c'est d'abord à travers celle de la banque Médicis, représentée sur place par une famille dévouée, les Portinari. Pigello (Portinari), recueilli par ces Médicis à la mort de son père, y est envoyé en 1452, après quinze ans à la tête de la filiale vénitienne, cela à la demande de Francesco Sforza qui exige, avec le plein accord de Cosme, l'ouverture d'une importante filiale à Milan. Mais plus qu'un banquier, Pigello y sera alors un véritable ambassadeur de la République. Preuve de l'excellence des relations entre les deux puissances, Pigello va s'installer le 20 août 1455 dans le *palazzo* (via Bossi, 4) offert par Francesco à Cosme : les Florentins vont alors s'attacher à le restaurer et l'embellir, au point que le Filarète, à qui nous en devons la seule description existante, le désigne comme la plus belle maison de Milan. Même si on ne sait s'il fut l'architecte de ces travaux, où si Cosme n'envoya pas sur place son architecte préféré, Michelozzo Michelozzi, à moins, peut-être, qu'ils n'aient été confiés à des concepteurs lombards inconnus, mais largement marqués par l'esprit « Renaissance »… À Pigello, enfin, est attribuée la commande de ce qui apparaît comme le monument emblématique de la présence médicéenne : la chapelle Portinari de l'église San Eustorgio, édifice de brique (selon la tradition locale) construit entre 1462 et 1468, avec des fresques d'un des plus grands peintres milanais, Vincenzo Foppa, le maître, dit-on, de la « Renaissance lombarde ». Si la structure de la chapelle est à l'image de la *Sagrestia Vecchia* de l'église San Lorenzo de Florence, due à Brunelleschi, les fresques de Foppa (quatre scènes de la vie de saint Pierre Martyr, une Annonciation et une Assomption de la Vierge) s'affranchissent de la froide perspective florentine en illuminant des scènes où les personnages, sur fond d'architectures complexes, semblent dotés d'une vie « réelle », voire commune.

Tout en conservant leurs spécificités, les Milanais, sous les Sforza, « regardent » donc ardemment vers Florence, qui exerce sur eux une

véritable fascination, sentiment d'ailleurs soigneusement entretenu par les Médicis. L'apparat de la visite que leur rendit en 1459 le tout jeune (quatorze ans) Galeazzo Maria Sforza, en présence du pape Pie II Piccolomini, le prouve suffisamment : « Jamais à Florence, écrit le chroniqueur Benedetto Dei, il n'y eut pareils fêtes, défilés et spectacles », avec « une joute piazza Santa Croce », « un jeu de chasse » place de la *Signoria*, des jeux équestres via Larga, offerts par les Médicis devant leur palais. Galeazzo fut fort impressionné par la magnificence des *palazzi* florentins qu'on se fit un plaisir de lui détailler, et on l'hébergea dans celui de la famille Médicis, qui lui parut, comme il l'écrivit à son père, *« la piu bella casa che vedessi mai né credo di poter vedere »* (« la plus belle maison que j'aie vue et que je pense jamais voir »).

Et cette attirance pour le modèle florentin fut loin de s'atténuer avec l'arrivée au pouvoir du More, qui, pour assurer le prestige humaniste de sa ville, y importa tous les talents possibles, et dans tous les domaines[8]. On sait bien sûr l'importance qu'eut pour Milan le passage du Bramante. Mais le plus bel exemple d'intégration fut sans doute, en l'occurrence, celui d'un poète, Bernardo Bellincioni, que, pour de très belles réussites, la Providence choisit de placer sur le chemin de Léonard : d'humble extraction, il devait tout aux Médicis qui, de Lucrezia Tornabuoni, mère de Lorenzo, au Magnifique en personne et à Julien, son frère assassiné, ne lui ménagèrent aucun appui. On sait pourtant qu'après un passage à la cour de Mantoue, auprès du marquis de Gonzague, il fit une première tentative – infructueuse –, pour s'intégrer à la cour de Milan, où on ne le retrouve qu'en 1485. Il va y déployer le restant de ses jours (il mourra en 1492) le zèle des convertis, et mettre les trésors de sa rhétorique poétique au service de son employeur, Ludovic, dont il ne cessera désormais de chanter les louanges et de glorifier la politique, tout en lui organisant de nombreuses fêtes où – on le verra – il aura l'occasion de fructueusement collaborer avec Léonard.

Peu sectaire, Ludovic n’hésitait d’ailleurs pas à aller recruter les talents où il le pouvait : c’était une tradition familiale, puisque son père, Francesco, avait tenu à recourir aux services du Constantinopolitain Constantin Lascaris, pour initier sa fille aux plaisirs de la grammaire grecque. Les Simonetta, Cicco et Giovanni, venaient de Calabre (de Caccuri, près de Crotone), le latiniste érudit Iacopo Antiquario, grand ami de Politien, originaire de Pérouse, se fixa à Milan en 1472 ou 1473 et devint un intime des Sforza (Ludovic après Galeazzo Maria). Plus tard, en 1496, le même Ludovic invitera à sa cour le mathématicien franciscain Luca Pacioli, natif de Borgo Sansepolcro, près d’Arezzo, qui enseignera sa science à… Léonard, dont il deviendra vite un fidèle ami.

On a donc le sentiment, chez les Sforza, d’une recherche volontariste et assidue de compétences multiformes, susceptibles de faire basculer Milan, de ses traditions « tardogothiques », encore bien vivantes (et avec d’indéniables réussites), dans la modernité humaniste, telle qu’on la pratique depuis quelque temps dans la région, de Venise à Florence, en passant par Ferrare ou Parme. Rien d’extraordinaire, donc, à ce que Léonard, jeune peintre plein d’espérances, se soit intégré à ce mouvement constant d’aspiration de talents nouveaux ou confirmés, et soit venu renforcer les bataillons des artistes censés importer en Lombardie les valeurs nouvelles liées au monde des Médicis.

Léonard et la culture lombarde

C’est donc cette ambiance intellectuelle et politique que découvre Léonard à son arrivée à Milan, en même temps qu’il y comprend… l’immensité de ses lacunes. Animé par une véritable fièvre de connaissances, il va alors se lancer d’emblée dans un énorme travail d’apprentissage dont nous avons le témoignage – parcellaire – dans les

Carnets, célèbres, surtout, pour les « inventions » mythiques dont ils portent les croquis. Ces *Carnets* peuvent en effet se lire comme l'écho, longuement développé, des intérêts nouveaux de Léonard, liés à une soudaine diversification de ses compétences. De là, dans plusieurs éditions modernes, une division de cette œuvre, recomposée, au détriment de la chronologie, en une quarantaine de rubriques scientifiques[9] : anatomie, anatomie comparée, physiologie, histoire naturelle, proportions de l'homme, médecine, optique, acoustique, astronomie, botanique, géologie, géographie physique, hydraulique, balistique… La plupart de ces savoirs débouchent sur un florilège de prodigieux dessins et croquis, avec une apogée créative dans les années 1507-1508, perceptible tout au long des 1 119 feuillets du gigantesque *Codex Atlanticus*, et précédée, dans les années 1480-1490, d'un premier foisonnement technico-artistique, témoignage de recherches fiévreuses dans des domaines multiples.

Léonard paraît en effet pris, en cette riche période milanaise, d'une véritable boulimie de culture scientifique. Pour la satisfaire, il a enfin dû se mettre à la langue essentielle du temps, le latin, idiome des théoriciens et philosophes anciens, et véritable *esperanto* des savants contemporains. Léonard, on l'a vu, n'a pu, pour des raisons que nous dirions sociales, s'initier à cette langue en son tout jeune âge. Il y est maintenant un grand débutant, autodidacte obligé d'en passer, pour son apprentissage, par des méthodes réservées en général à des élèves d'une dizaine d'années. Ces méthodes nous sont un peu connues grâce au manuscrit H de l'Institut de France, rédigé en 1493. Nous y trouvons des listes de mots italiens avec leurs équivalents latins. Ainsi, sur une page célèbre, s'en aligne-t-il cent trente, coupés par un profil crispé de visage humain[10], où d'aucuns ont été tentés de lire l'exaspération de Léonard devant les ingrates nécessités de cette tardive initiation. Interprétation fort subjective : c'est bien volontairement que Léonard se lance dans cette étude, afin de combler les manques criants d'une éducation trop parcellaire, qui ne le rendait pas

capable d'accéder fût-ce aux bases les plus élémentaires de la culture humaniste, au sens très large du terme puisque les livres techniques, qu'il recherche avant tout, ne sont en général accessibles qu'en cette langue. La trentaine – puis la quarantaine – dépassée, il s'attache donc au latin avec l'enthousiasme – laborieux – du grand débutant, contraint d'ânonner lui aussi l'inusable conjugaison du verbe aimer : *amo*, *amas*, *amat*…, et recopie scrupuleusement les *Rudimenta grammatices* de 1473, la grammaire de la plus haute autorité pédagogique du temps, Niccolò Perotti, ouvrage emprunté à la bibliothèque de la famille Sforza. Ce travail ingrat lui est nécessaire pour aborder les textes qui l'intéressent, dans les domaines les plus divers qu'il s'efforce alors de s'approprier, comme le précieux *De re militari* de Roberto Valturio, savante synthèse des savoirs antiques et modernes en matière guerrière (Végèce, Konrad Kyeser…), et dont il recopie une incroyable liste de 9 000 mots, consignée dans le *Codex Trivulzianus*.

Plus globalement, tout se passe comme si Léonard travaillait à compenser les immenses lacunes laissées dans sa culture par la volonté paternelle de le diriger tout jeune vers une carrière manuelle, ce qu'on appelle alors, avec une forte nuance condescendante, un *ars mechanica* (« art mécanique »). À son époque, en effet, les jeunes gens bien nés reçoivent un enseignement réparti selon sept « arts libéraux ». Trois forment le *trivium* : la rhétorique, la logique et la grammaire. Et quatre le *quadrivium* : géométrie, musique, astronomie et arithmétique. La peinture n'est pas encore considérée, à Milan moins qu'ailleurs, comme un « art libéral », et elle demeure bien moins prisée que la poésie – surtout la poésie latine –, privilège des milieux aristocratiques. On imagine mal ainsi Laurent le Magnifique, brillant poète lui-même[11], se mettre à la peinture ou à la sculpture… De là, on le verra, le légendaire *paragone*, rivalité entre peinture et poésie fondée sur l'ambiguïté de l'antique aphorisme du poète Horace[12] : *ut pictura poesis*, qui, on l'a dit, invitait (dangereusement) poètes

et peintres à comparer l'efficience de leurs arts respectifs. Pour trouver sa juste place au sein de la cour des Sforza, Léonard doit donc se lancer, tout seul ou avec l'aide de la bibliothèque de ses amis, dans des études tous azimuts afin de combler, autant que possible, ses lacunes.

Nous disposons ainsi de plusieurs listes de livres personnels, rédigées de la main de Léonard, qui permettent de se faire une idée de la susdite boulimie, caractéristique de la période milanaise du peintre : d'abord la simple énumération informelle, dans les années 1480, de cinq livres[13] d'un volume non négligeable, l'*Histoire naturelle* de Pline, la grammaire latine de Donat, un traité de gemmologie – un *lapidario* –, un autre d'arithmétique (un *abacco*), et la *Morgante*, poème burlesque de Luigi Pulci. Puis un inventaire datable des premières années 1490 et comprenant quarante[14] livres fort disparates sur des techniques diverses – agricoles, militaires, chirurgicales – et plusieurs de sciences (physique d'Aristote, physique arabe, chiromancie…), ainsi que des vies de philosophes et une ample moisson poétique (Ovide, Pétrarque, Ésope), sans compter une opérette du XIVe siècle… Inutile, donc, de chercher dans ce savant fatras l'architecture d'une bibliothèque humaniste, telle que celles de Pétrarque ou de Poggio Bracciolini. Et ce pour une raison simple : Léonard ne se prétend pas humaniste. Il ne pratique pas le culte d'une Antiquité supposée détentrice des savoirs essentiels et ne va pas chercher dans Cicéron les secrets de l'esthétique. Peu lui importent les récurrentes découvertes de manuscrits antiques, si leurs textes ne lui sont pas directement utiles, et l'idée qu'il se fait de la beauté ne doit guère à Platon, même si les milieux platoniciens, en tant que commanditaires, ne lui sont pas étrangers.

Son hypothétique « bibliothèque » n'est donc pas construite autour d'une idée directrice, mais au jour le jour, selon les opportunités et les circonstances. En témoignent plusieurs fragments de ses lettres, révélatrices de la manière dont s'opère à Milan la circulation des savoirs dans le domaine scientifique qui l'intéresse de plus en plus, en néophyte avide de

connaissances : « Maître Stefano Caponi, le médecin, habite à la Piscina, il a un ouvrage d'Euclide » ; « Vespucci veut me donner un livre de géométrie » ; « fais-toi montrer par le frère di Brera le *De ponderibus* (*Traité des poids*) »… Et Léonard est aussi un client assidu de la plus importante bibliothèque des environs, celle de Pavie : « Essaie de voir Vitolone qui est à la bibliothèque de Pavie et traite de mathématiques. » Cette boulimie ne perd guère d'intensité avec le temps puisqu'un inventaire à peine postérieur (première décennie du XVIe siècle) ne recensera pas moins de cent seize titres. À condition d'accorder à ces listes une valeur plus qu'indicative, il est évident que la profusion d'inventions techniques portées sur les *Carnets* tire son origine des sources livresques fort diversifiées dont il s'inspire, simultanément, en ces années. Pareil éclectisme, souvent un peu chaotique, amène Léonard à croiser les savoirs et à établir entre eux des passerelles qui alimenteront ses études à venir, et montre également que l'artiste est déjà au cœur d'un réseau savant comme il l'est aussi, sur le plan artistique, d'une véritable *bottega*, avec confrères, élèves et apprentis.

4

Les grands apprentissages techniques

À la découverte des mathématiques : l’ami Pacioli

Pour le théologien allemand Nicolas de Cues (1401-1464), philosophe et mathématicien bien connu dans les grands foyers culturels italiens (Milan, Florence…), il est trois sortes de mathématiques : les mathématiques intellectuelles, censées rendre compte de l’ordre du monde ; celles de la raison, que nous connaissons et pratiquons dans nos classes d’aujourd’hui ; et les mathématiques sensibles – nos mathématiques appliquées. Mais aux yeux de l’homme de foi qu’il ne cesse d’être, en dépit de sa sensibilité humaniste, tout doit converger vers le problème essentiel (auquel il consacre une douzaine d’ouvrages) : celui de la quadrature du cercle, image du passage du carré, symbole du monde terrestre, au cercle, figure de l’univers céleste, parfait puisque sans origine ni fin.

La mathématique du temps n’a en effet rien de gratuit, et tend toujours à la résolution de problèmes considérés comme essentiels. En version laïque, celui de cette quadrature n’est donc pas absent des préoccupations de Léonard – *L’Homme de Vitruve* en témoigne –, et il y revient, sur plusieurs

feuillets, en l'abordant par le biais de questions anciennes mais bien dans l'air du temps, comme celle de la quadrature de la lunule[1], ou celle de la couronne du cercle[2], qui passaient pour des étapes possibles dans la résolution de cette énigme, l'une des plus obsédantes du temps. Plus globalement, son engouement pour la mathématique doit se comprendre dans le contexte particulier de l'Italie du Nord où ces problèmes passionnent les foules. Partout ainsi on exalte les travaux du grand ancêtre, Leonardo Fibonacci (Léonard de Pise, v. 1170-v. 1240), l'auteur du manuel de référence en matière d'abaque, on l'a dit, mais surtout l'homme des fameuses « suites de Fibonacci », où chaque terme est égal à la somme des deux termes qui le précèdent[3]. Avec l'inévitable corollaire touchant le nombre d'or, objet d'un véritable fétichisme intellectuel depuis l'Antiquité. Le calcul en est des plus abscons : il y faut imaginer deux longueurs, et ce nombre est obtenu quand le rapport de la plus longue à la plus petite est égal au rapport de la somme des deux longueurs à la plus grande [a + b sur a = a sur b. Autrement dit : $(1 + \sqrt{5}) / 2 = 1{,}61803398\ldots$]. Ce rapport, s'il unissait les parties essentielles d'une œuvre d'art, était censé susciter, chez l'observateur, une inaltérable impression d'harmonieuse beauté. Et la célèbre suite avait ceci de remarquable que le rapport entre deux de ses termes successifs est alternativement supérieur et inférieur à ce nombre d'or[4] aussi irrationnel que précieux, ce qui en permet une approche de plus en plus fine.

À l'époque de Léonard, la recherche de ce nombre et de la quadrature du cercle se complète de la mode des équations, et l'on se passionne pour la résolution de celles du troisième degré, objet de fortes hostilités entre mathématiciens de haut niveau : elles ne seront d'ailleurs vraiment résolues qu'en 1535 – à l'issue d'un concours entre mathématiciens doté d'un prix de trente banquets – par Niccolò Fontana, dit Tartaglia (« le Bègue »). Dans ce domaine, Léonard, en dépit de sa visible application, ne rencontre pas que des succès, et ses approximations, en matière de fractions, de

puissances, d'extractions de racines, sont célèbres, tout comme son échec apparent dans une opération aujourd'hui d'une assez grande banalité : la division[5] d'une fraction par une autre[6].

Cela ne l'empêche pas de vouer un vrai culte à la science mathématique, amour largement partagé par sa corporation. En Italie, en effet, plus qu'ailleurs et que jamais, les peintres se cherchent une culture scientifique, susceptible d'enrichir leur art, ou du moins leur technique, mais pour eux le bonheur ne réside pas dans l'algèbre : Alberti, le plus illustre d'entre les théoriciens de la génération précédant Léonard (il avait vingt ans à sa mort), écrit ainsi en 1435 dans son *Traité de la peinture* : « Je souhaite que le peintre soit savant autant que possible dans tous les arts libéraux, mais je désire surtout qu'il soit versé dans la géométrie. » Géométrie qui sera le domaine de prédilection de Léonard, grâce à une rencontre amicale qui le marquera à vie, celle d'un religieux savant, Fra Luca Pacioli.

Devenu moine franciscain dans les années 1470-1475, sous le nom de Fra Luca di Borgo Sancti Sepulcri, ce Luca Pacioli (1445-1517), déjà rompu à la mathématique après un apprentissage à l'école vénitienne du Rialto, avait fait lui aussi une rencontre décisive, à Rome, en 1470-1471, celle, précisément, de Leon Battista Alberti, avec qui il partagea une commune dilection pour la géométrie, entendue comme science des proportions et support essentiel de l'architecture. Son ordre, le tenant apparemment pour un professeur emblématique, l'envoya enseigner la mathématique à Pérouse, Rome, Naples, Venise, Milan, Florence, Bologne, Urbino… : là, pour le plus grand plaisir des grands du temps (Guidobaldo da Montefeltro à Urbino ; Pier Soderini à Florence), il multiplia les représentations de ces polyèdres réguliers (tétraèdres, hexaèdres…) qui constituaient, eux aussi, un des grands problèmes de l'époque. En 1494 sortit son premier chef-d'œuvre, véritable somme mathématique, sa *Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalita*, où l'arithmétique

est encore privilégiée, mais où part belle est faite à l'étude générale des proportions.

En 1496, enfin, il est mandé à Milan par Ludovic le More, en tant que lecteur de mathématique et professeur au *Studio* (l'université) de Pavie. En cette cour de Milan où, sous la coupe de Ludovic, foisonnent les talents, il va fréquenter le milieu des artistes qui se piquent de connaissances scientifiques, comme Bramante et, surtout, Léonard. Et au sortir d'une réunion savante, le 9 février 1498, où Le More a tressé les louanges de celui qui, « doté de quelques vertus, les communique aux autres volontiers, suscitant chez le prochain l'amour », il décide, dit-il, de se lancer dans sa seconde œuvre maîtresse, le *Compendium de divina proportione* (*Traité de la divine proportion*). L'ouvrage sera destiné aux chercheurs (*studiosi*) en « philosophie, perspective, peinture, sculpture, architecture, musique et autres mathématiques », qu'il éclairera sur les effets pratiques de la connaissance de cette « divine et sainte » proportion (le nombre d'or), source de toute beauté en architecture et dans les arts plastiques. Son point d'appui, en l'occurrence, était le livre XIII – proposition 18 – des *Éléments* d'Euclide (325 av. J.-C.-265)[7] que Léonard connaissait bien (par Pacioli et, sans doute, par l'astronome Toscanelli). Le savant d'Alexandrie y démontrait que ce nombre servait de base à la construction de ces polyèdres réguliers que l'on croyait alors en relation avec les différents éléments de l'Univers (l'octaèdre avec l'air, le tétraèdre avec le feu…), le dodécaèdre symbolisant l'organisation globale de cet Univers. Et Pacioli, s'il consacrait l'essentiel de son livre à la proportion, complétait son propos avec des exercices sur les cinq polyèdres platoniciens (décrits dans le *Timée*, 55 d), figures « parfaites » puisque inscrites dans la sphère et constituées d'un nombre variable de faces identiques, identité et régularité dont Pacioli faisait une preuve de l'efficience de la Providence divine. Et ces polyèdres étaient représentés dans le livre en de magnifiques figures, œuvres de

Léonard lui-même ou en tout cas tracées à partir de modèles réalisés par le peintre.

Dans le corps du texte, d'ailleurs, Pacioli n'était pas avare de compliments à l'égard de ce peintre et marquait une grande proximité intellectuelle avec cet autre phare de la cour du More. Qui plus est, Pacioli avait initié Léonard à un autre problème à la mode, et que l'on disait alors « délien » : celui de la duplication du cube, auquel le peintre consacre plusieurs feuillets de ses *Carnets*. L'anecdote de référence est connue : les habitants de l'île de Délos, frappés par une peste, étant venus demander à la Pythie de Delphes le moyen de s'en débarrasser, elle leur avait imposé pour épreuve de doubler l'autel local du dieu (Apollon), dont la forme était un cube parfait. Les mathématiciens de l'antiquité essayèrent en vain de résoudre le problème par les moyens classiques, et il faudra d'ailleurs attendre 1837 pour que soit établie l'impossibilité de cette duplication (qui revient à déterminer la racine cubique de deux) par règle et compas. Léonard, après avoir critiqué certaines propositions antiques, avance une solution dite « approchée » : partant d'un cube de 4 cm de côté, et donc de 64 cm³, il suggère, pour parvenir à un cube double, c'est-à-dire de 128 cm³, la construction[8] d'un cube dont le côté serait de 5 cm plus une « petite quantité indicible, laquelle se fait aisément et se dit avec difficulté ».

Globalement, donc, grâce à ses fréquentations milanaises, Léonard apparaît, dans ce domaine d'abord difficile, sinon comme un de ces professionnels de haut niveau dont fourmille l'Italie du Nord, du moins comme une sorte d'amateur éclairé, parfaitement au courant des grandes questions mathématiques du temps, et qui ne craint pas, riche de sa science toute récente, de les affronter. Science qu'il n'hésitera pas à mettre en avant pour appuyer, auprès du duc, ses ambitions dans des domaines nettement plus concrets.

Léonard ingénieur civil : la science des jeux de l'eau

Vu l'aspect chaotique de la formation, purement « extrascolaire », de Léonard, difficile, *a priori*, d'opérer chez lui une distinction significative entre savoirs utilitaires et savoirs désintéressés, c'est-à-dire entre savoirs d'ingénieur[9] et ce que l'on appelle parfois savoirs savants. Question d'autant plus ardue que l'époque elle-même avait du mal à trancher : dans un document milanais de la fin du siècle – une liste d'ingénieurs locaux –, Léonard n'apparaît qu'en annexe, en tant qu'*ingeniarius et pinctor* (« ingénieur et peintre ») et non en tant qu'ingénieur ducal, titre envié – et potentiel générateur de lucratifs contrats – auquel il aspirait, comme en témoigne éloquemment sa lettre d'offre de services. Pour justifier ses prétentions, Léonard, visiblement, avait travaillé, comme l'indiquent les ouvrages scientifiques mentionnés dans les inventaires que lui-même établit de sa propre bibliothèque. Le but étant de se mettre en position de postuler pour la double qualification dont il rêvait, celle d'ingénieur civil et militaire, en cernant au plus près les besoins de la ville… et de son duc.

Que Léonard ait été toute sa vie passionnée par l'eau, dans ses manifestations les plus diverses, est une évidence. Parmi les plus anciens croquis jetés sur les feuillets des futurs *Carnets*, on trouve, dès 1477, dans le *Codex Atlanticus*, des machines élévatrices (depuis l'immémorial chadouf jusqu'à la vis d'Archimède) et des canaux. L'ambiance, en Italie du Nord, était dans ce domaine à la créativité, en particulier à Sienne, où depuis cent ans des ingénieurs creusaient des canaux souterrains (*bottini*). Le plus connu, Taccola, dessinait dans son *De Ingeneis* des syphons, des vis d'Archimède, des norias, et son successeur, Francesco di Giorgio Martini, élaborait foulons, scies ou pompes mus par l'énergie hydraulique. Et à Florence même, la référence absolue, Leon Battista Alberti, chantait, dans son *De re aedificatoria* (livre X) la puissance des tourbillons. Quant à la

ville de Milan, sise au milieu d'un réseau de canaux d'une grande densité, elle était entourée d'anciennes douves, le *Cerchia dei Navigli*, aménagées aux XIVe et XVe siècles et en communication, par une série de ces *navigli* (canaux), avec les lacs du Nord (lac Majeur, lac de Côme) ainsi qu'avec le fleuve Adda et le bas Tecin[10]. Pour le ravitaillement de la ville, les techniciens du service des eaux étaient donc légion, et Léonard, très attiré par leurs méthodes, prit un visible plaisir à les rencontrer. Il en est notamment sorti une série de dessins sur des dispositifs à même d'assurer la régularité de ces importantes voies de communication. Ces croquis doivent-ils laisser penser que le More ait sollicité ses talents en matière d'architecture civile ?

Léonard semble en effet avoir alors réfléchi à une sorte de cité idéale, avec des plans assez détaillés où l'intérêt pour les canaux et écluses est évident. En 1493-1494, il paraît même avoir été directement sollicité pour des travaux très concrets : la mise en eau des douves du Castello Sforzesco, et surtout peut-être, un peu plus tard, la réfection du canal Martesana, entre Milan et Trezzo d'Adda : ce *naviglio piccolo* (petit canal), parfois souterrain, était une véritable œuvre d'art, avec ses 38 kilomètres pour 26 mètres de dénivelé. L'ingénieur en chef choisi par le More pour ces importants travaux était Bartolomeo della Valle (1468-1526), mais il n'est pas exclu que Léonard ait été associé, à un degré ou un autre, à cette entreprise d'une grande complexité : ce *naviglio*, qui drainait déjà un vaste territoire agricole, constituait également une importante source d'approvisionnement en eau et une voie de transport de marchandises, depuis et vers la campagne. Les réflexions de Léonard, techniquement poussées, devaient en tout cas servir de base à un traité particulier sur la manière d'asservir cet élément impétueux qu'il introduira désormais, systématiquement mais à des fins diverses, dans les décors de ses tableaux. Ce traité ne verra jamais le jour, mais dans le *Codex Leicester*[11], il donne les titres des quinze chapitres prévus. Les uns, théoriques : « De l'eau en soi »,

« De l’eau de la mer », « Des sources »…, les autres appuyés sur l’expérience ou, tout au moins, sur l’observation : « Sur la manière de faire monter l’eau », « Des choses que détruit l’eau »… Tout cela complété par une de ces études sémantiques qu’il affectionne, et où il propose soixante-sept mots pour rendre compte des manières d’en décrire ou guider le cours : *circolazione*, *declinazione*, *elevazione*[12]… Et Léonard peintre se plaît à relayer ces études appliquées par de magnifiques images de tourbillons furieux ou domestiqués, comme les quatorze croquis du *Codex Leicester* montrant, avec force spirales, boucles et entrelacs, combien la fureur de l’eau peut éroder les berges d’une rivière, dès lors qu’un obstacle en vient perturber le cours[13], méditation qui débouche sur des conseils relatifs à la construction des ponts. Sujet idéal pour des représentations spectaculaires, cette eau finit par atteindre, dans l’imaginaire de Léonard, des proportions bien supérieures à ce qu’exigeraient les compétences d’un simple hydraulicien, avec des réflexions sur le mécanisme de la vague, tenu pour analogue à l’effet du vent sur les blés, et par prendre une dimension cosmique, envisagée comme le sang même de la terre : « L’eau rôde en un mouvement perpétuel, des plus basses profondeurs marines aux plus hautes cimes montagneuses, sans obéir à la loi de pesanteur des corps. »

Léonard ingénieur militaire : les grands modèles

Mais comment devenir ingénieur ducal en titre dans cette laborieuse ville de Milan, en cette fin de XVe siècle sans cesse troublée par des conflits récurrents ? La meilleure solution était évidemment de faire valoir des compétences techniques en matière militaire, qu’il s’agisse d’architecture (défensive) ou d’une science en pleine évolution, celle des armements. Or

Léonard avait vécu son adolescence dans une Florence pacifique, surtout occupée à gagner de l'argent avec la fabrication et le commerce des tissus de laine ou de soie[14], et qui déléguait les affaires militaires à de coûteux et incertains soldats de métier (les *condottieri*) de toutes nationalités. Il lui était donc difficile de s'instruire alors, dans le domaine des armes, par l'expérience, et il dut aller puiser, lorsqu'il lui parut souhaitable de diversifier ses compétences, aux meilleures sources… théoriques.

Pour l'époque, les grands spécialistes étaient siennois : il y avait d'abord Taccola (« le corbeau »), autrement dit Mariano di Jacopo (1382-1453), ingénieur hydraulicien et auteur en 1449 d'un *De rebus militaribus*[15] destiné en principe aux chrétiens en lutte contre les Turcs ; puis Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), célèbre, dans les milieux savants, pour son *Trattato di architettura civile e militare*. Léonard le rencontra, semble-t-il, à l'été 1490, à Milan et à Pavie. Peintre, architecte, sculpteur, ce pouvait être un modèle pour lui : il acquit donc un exemplaire de son ouvrage et l'étudia précisément, l'annotant à douze reprises[16]. Ce pouvait être aussi des Romagnols, comme l'humaniste Roberto Valturio qui, à la demande, en 1446, du turbulent *condottiere* Sigismondo Pandolfo Malatesta, avait composé, à partir des auteurs anciens (Végèce, Frontin, Vitruve…) un *De re militari* sans doute terminé en 1456 et édité à Vérone en 1472. Ce fut un ouvrage important pour la formation de Léonard puisqu'il figure dans les deux inventaires de sa bibliothèque : on y trouve des chars à faux, toutes sortes de pièces d'artillerie, des galères, des scaphandres, comme des tours d'assaut fantastiques en forme de dragon. Léonard reproduisit sur ses *Carnets* nombre des inventions de Valturio, comme sa catapulte à javelots mue par ressort, et lui manifesta, sa vie durant, une grande déférence.

Mais un ingénieur militaire accompli devait aussi pouvoir se targuer de solides connaissances en matière de cartographie, science nécessaire à l'élaboration de toute stratégie. Léonard en fut assez tôt persuadé, si on se fie à un feuillet[17] du *Codex Atlanticus*, sans doute des toutes premières

années 1480, où figure une liste de personnes à contacter comprenant diverses personnalités du monde technico-scientifique florentin, dont Paolo dal Pozzo Toscanelli, caché ici sous le nom de « Pagolo »[18] : médecin, mais surtout cartographe de très haut niveau, il passe pour avoir, en deux lettres, convaincu Colomb, dès 1474, de se lancer dans l'aventure de la route ouest « vers les pays des épices » (hypothèse parfois mise en doute aujourd'hui). Léonard, qui le cite, prit sans doute chez lui l'idée de méthodes et d'instruments de mesure auxquels il recourut par la suite, à une échelle topographique bien inférieure. Méthodes simples, fondées par exemple sur la proportionnalité des côtés des triangles semblables, et appropriées à l'évaluation, dit-il, de la largeur d'un fleuve ou de l'altitude d'une montagne[19].

Difficile de penser, enfin, que Léonard n'eut là non plus aucune connaissance des travaux de son compatriote Leon Battista Alberti. Nous retrouvons ainsi, sur un feuillet du *Codex Atlanticus*[20], un instrument « inventé » par Alberti : le fameux « horizon » dont il fait état dans ses *Ludi* et dans sa *Descriptio Urbis Romae*[21]. Il s'agissait d'un disque gradué avec, articulé sur son centre, un instrument de visée, sous la forme d'une règle également graduée. Même principe, chez Léonard, avec seulement une graduation différente. En plaçant cet instrument en plusieurs point successifs et en opérant la triangulation convenable, il était ainsi à même d'effectuer les relevés de systèmes de fortification qu'on lui demandera plus tard, comme Alberti l'avait fait pour les remparts et les principaux monuments de Rome.

Les machines de guerre

Tous ces éléments finissent donc par constituer, plus encore qu'un bagage théorique, une vaste culture d'arrière-plan où puiser, en principe, de

quoi impressionner le More, soldat bien instruit, par la pratique, de la science militaire. Or Léonard connaît ses deux soucis essentiels : celui de l'apparat, qu'il travaillera à satisfaire par l'élaboration, on le verra, des fêtes de cour nécessaires à son prestige ; et celui, plus prosaïque, de se donner les moyens militaires d'endiguer les ambitions vénitiennes. Et l'urgence, pour Ludovic, en ces années 1480, c'est de se tirer à son avantage de la guerre de Ferrare (1482-1484), où il appuie Hercule Ier d'Este contre Venise. Or le charme de cette ville émane en grande partie d'un *contado*[22] original, puisque traversé d'une infinité de canaux : là, de magnifiques bateaux d'apparat – des bucentaures – mènent la cour locale aux *delizie*, joyaux architecturaux (Belriguardo…) où elle accueille poètes et artistes. Problème, donc, pour un envahisseur – ou, comme ici, un défenseur – éventuel : franchir ce réseau, dépourvu de ponts, qui, de fait, gêne l'accès à l'imposante citadelle – des Este – et aussi sa défense. Sans compter l'embouchure du Pô, qui prend elle-même l'allure d'un véritable delta, avec, déjà, au niveau de Ferrare, l'inconstant Pô de Primaro, sujet à de déroutants changements de niveau. Et, évidemment, la redoutable Venise que le dédale de ses canaux rend quasi imprenable, à moins de disposer d'engins sophistiqués. De là l'insistance de Léonard, dès le premier point de sa lettre d'offre de services, sur sa capacité à « construire des ponts très légers, solides, robustes et d'un transport facile […] et d'autres plus solides qui résistent au feu et à l'assaut, aisés et faciles à enlever et à poser ». Des modèles de ponts que l'on retrouve à plusieurs reprises dans le *Codex Atlanticus*, des ponts légers ne nécessitant, pour leur pose, que des crics, ou bien un pont en arche fait de quinze troncs, sans doute, vu sa masse, d'usage moins facile. Ou bien un pont flottant, posé sur des barques – déjà présent chez Taccola et Valturio –, ou un pont suspendu, ou encore un pont pivotant autour d'un pylône unique, grâce à un système de cabestans et de cordages. Bref, un éventail de modèles assez large pour pouvoir remédier aux désagréments suscités par des cours d'eau en tout genre.

Dans la lettre-programme, adaptée aux besoins supposés du More, devaient évidemment figurer les « engins nécessaires à l'investissement d'une place forte[23] », que Léonard se targue de pouvoir fournir (« béliers, échelles d'escalade… »). On en retrouve donc sans surprise un échantillonnage dans le *Codex Atlanticus*, avec en particulier des échelles de corde et leur mode d'emploi, sur des feuillets[24] datés des années 1480[25], en écho, d'ailleurs, à un système équivalent figurant chez Valturio[26]. D'autres systèmes d'assaut de forteresses figurent sur des feuillets de même époque : échelles télescopiques, échelle-pont mobile couverte et tirée par des bœufs, même s'il s'agit là aussi de reprises des modèles déjà proposés à profusion par Valturio en 1472, ou même par Taccola. Plus originaux, les systèmes destinés à renverser les échelles des assaillants, ou à balayer les ennemis, mêmes parvenus sur la courtine. Ainsi que des allusions claires à la vieille technique de la sape et, surtout, à celle de la mine, toutes deux « moyens de détruire toutes citadelles […] dont les fondations ne reposent pas sur la pierre ». L'une et l'autre figuraient déjà, certes, chez Taccola puis chez Francesco di Giorgio, et le procédé de la mine, encore à ses débuts, ne sera vraiment utilisé – avec un succès mitigé – qu'en 1487, à Sarzana (près de La Spezia), par le pirate-mercenaire espagnol Pedro Navarro au service des Florentins. Procédé qu'il perfectionnera – avec un peu plus de bonheur – lors du siège de la forteresse Saint-Georges de l'île de Céphalonie (décembre 1500), alors défendue par les janissaires de la Porte. Il est donc d'autant plus intéressant de voir ici Léonard revendiquer, aussi tôt, une compétence dans un domaine balbutiant, très loin d'avoir fait ses preuves. Même si, visiblement au courant des difficultés de sa mise en œuvre, il prend la précaution d'affirmer que le chemin souterrain suivi par « ses » mineurs sera « tortueux » et que le creusement, même s'il faut passer « sous des fossés ou sous un fleuve », se fera sans bruit.

Il n'est pas non plus surprenant qu'il consacre un nombre respectable de feuillets au problème, complexe à l'époque, de l'artillerie, arme encore

coûteuse et souvent aléatoire. Machiavel, par exemple, dans *L'Art de la guerre*, met sérieusement en doute son efficacité : « Les coups de l'artillerie lourde manquent beaucoup plus souvent, et sans comparaison, l'infanterie, qu'ils ne la touchent. […] Aussi peu qu'on relève [les canons], les coups passent au-dessus de la tête des fantassins, et si on les abaisse, ils donnent dans la terre et ne les atteignent pas. Sans compter les inégalités de terrain, le moindre bosquet, la moindre éminence qui, entre cette artillerie et l'infanterie, la masque[27]. » L'époque est à la transition, et nombreux sont les croquis, dans les *Carnets*, de catapultes, d'espringales[28] ou d'arbalètes géantes, à utiliser, précise-t-il, si l'usage du canon se révèle impossible (point 8). Mais, à la demande, il s'affirme capable de fabriquer des bombardes (point 7), équipement coûteux que l'on connaissait déjà à Milan, où deux maîtres fondeurs (Giovanni Ferlino et Alexio da Bertagna) en avaient, en 1470, fondu un exemplaire de 8,6 tonnes, la *Galeiaesca*[29], qui avait fait merveille contre les tours de Gênes. Cela en dépit de l'imperfection de pareils engins : l'explosion nécessaire à la propulsion du boulet coûtait parfois la vie aux artilleurs eux-mêmes, et le jour impossible à supprimer entre boulet et canon nuisait à la précision du tir.

Et c'est à tous ces problèmes en suspens que Léonard s'attaque avec zèle, en ces années 1480-1490. De toute évidence, il entretient alors des relations suivies avec les fondeurs contemporains, maîtres Zanin et Albergeto, et ses notes – nombreuses et concrètes – sur les techniques de fabrication des pièces d'artillerie permettent de comprendre qu'il en maîtrise admirablement les arcanes, et qu'il est parfaitement capable d'en reconstituer les étapes. Grâce en grande partie à lui se comprend mieux le passage de l'ancienne bombarde (en fer forgé) au moderne canon de bronze. Sa réflexion, dans le domaine, est fort diversifiée, puisqu'elle va jusqu'à embrasser la question de la mise à feu sans mèche des arquebuses et pistolets d'arçon, sans oublier celle du principe de l'*architonitro*, le canon à vapeur, objet, déjà, des interrogations de Valturio, et dont il prête

l'invention à Archimède[30] : pour lancer « des boulets de fer avec beaucoup de bruit et de violence », il prévoit ainsi une partie inférieure de l'engin « immergée dans une grande quantité de charbon brûlant » où vient se déverser l'eau d'une citerne. Au contact de cette masse ignée, elle se transforme immédiatement en une vapeur susceptible d'envoyer « un boulet pesant un talent[31] sur six stades[32] ».

Mais la question la plus brûlante, en matière d'artillerie, demeurait évidemment celle de la trajectoire, encore aléatoire, voire fantaisiste, du boulet, dont la parabole pouvait surprendre désagréablement jusqu'à l'artilleur. Léonard finit apparemment par se piquer au jeu et se poser, à ce sujet, des questions plus scientifiques encore que techniques. Il n'était pas le seul, et le problème, évidemment, inquiétait les *condottieri*. Parmi eux, un personnage singulier, Piero del Monte, né en 1457, et qui devait mourir le 14 mars 1509, après une carrière chargée, à la bataille d'Agnadel. Proche du More et surtout de son gendre, Galeazzo da Sanseverino, familier de la cour de Milan, c'était un aristocrate authentique et un cavalier hors pair qui fit en Italie la promotion de l'équitation espagnole dont il était un maître reconnu. Cela ne l'empêchait pas de s'intéresser, en chef de guerre accompli, au problème aigu de l'efficacité de l'arme nouvelle. Latiniste, il avait plus facilement accès que Léonard aux textes anciens, et, surtout, il avait le moyen de faire connaître ses réflexions, en cette langue, à l'élite locale[33]. Les deux hommes, venus de mondes différents, se livraient malgré tout à des spéculations de même ordre, à partir de la physique telle que la concevait Aristote. À l'origine du mouvement se trouvait, avait-il autrefois « expliqué », une impulsion première, l'*impetus*, sans qu'on sût vraiment ce qui pouvait l'entretenir, le ralentir ou le faire dévier. Pour l'évident ralentissement de l'objet propulsé, il invoquait ainsi le jeu des ondes provoquées par le choc occasionné, à son départ, sur l'air, et qu'il chassait sur son passage : elles passaient alors, et sans délai, derrière lui, pour combler le vide laissé par son mouvement, cela jusqu'à l'arrêt de l'effet

premier de l'*impetus*. Mais dans cette ville de techniciens qu'était alors Milan, à ce système officiel venait se superposer la tentation… de l'expérimentation. Au chapitre 75 du livre X de son *De unius legis veritate*, da Monte, faisant état d'expériences menées avec plusieurs bombardes, compare ainsi les vitesses du boulet selon la taille du canon (pour conclure qu'en définitive elles varient peu) et réfléchit, de manière pragmatique, à la relation entre l'état de l'air et la vitesse de ce boulet. Tandis que Léonard, lui, reproduit sur un dessin du *Codex Madrid* les trajectoires de boulets de bombardes, en forme de paraboles, comme s'il s'agissait là de résultats d'expérimentations. Même chose sur un feuillet du *Codex Atlanticus*[34] où sont figurées, émanant de deux mortiers (avec des hausses nettement reproduites), les trajectoires de plusieurs boulets – cela débouchant, d'un point de vue esthético-militaire, sur un très bel « effet shrapnell ». Sa recherche, ici aussi, est pragmatique, puisqu'il veut savoir jusqu'à quel niveau de hausse l'artilleur peut gagner en distance par rapport à la trajectoire rectiligne, ce qui l'amène évidemment à s'interroger lui aussi sur les effets de l'*impetus*. L'un et l'autre, donc, le *condottiere* et le peintre, semblent quelque peu empêtrés dans le corset d'un système aristotélicien accepté par le Moyen Âge et qu'ils ne songent pas à remettre en cause, mais qu'ils questionnent à partir de leur expérience personnelle. Il faut dire que le problème du rapport entre le poids (ou la masse) du projectile et sa vitesse (et donc sa portée) est d'actualité. Le débat entre savants (en général mathématiciens) fait rage, et Léonard appuie sa réflexion sur une série de textes auxquels il n'a pourtant pas un accès direct : le *De proportione* de l'évêque Albert de Saxe (1316-1390), ou le *De proportione motuum in velocitate quaestio* (titre traduit à l'époque par *Question sur le rapport entre les mouvements quant à la rapidité*) du savant anatomiste Alessandro Achillini (1463-1512). Heureusement, il peut compter, pour les mettre à sa portée, sur des amis aussi compétents que Fazio Cardano – le père de notre « Cardan » –, médecin, mathématicien et physicien[35]. Ainsi a-t-il appris à

connaître, sans doute par lui, les logiciens et mathématiciens du Merton College d'Oxford, avec en particulier les trois chapitres ultimes des *Regulae Solvendi Sophismata* (« Règles pour résoudre les sophismes », 1335) de Thomas Heytesbury, où sont envisagées, sur le plan mathématique, les questions, bien complexes alors, de la vitesse instantanée, de la vitesse moyenne, de l'accélération uniforme… Tout comme la décomposition, par Albert de Saxe, du mouvement du projectile en trois temps : trajectoire rectiligne sous l'effet de l'*impetus*, puis incurvée lorsque cet effet doit subir celui de la gravité, et enfin verticale lorsque cet effet a disparu.

C'est donc instruit de pareils textes que Léonard produit ses propres estimations, étayées sans doute, de surcroît, sur les constatations des maîtres d'armes dont, au détour d'une note, nous apprenons qu'il en fréquenta le milieu. Maîtres d'armes qu'il côtoya probablement d'assez près si l'on se fie à l'intérêt qu'il porta manifestement à l'armement léger. Et d'abord à la plus efficace des armes anciennes, l'arbalète, capable, certes, de tuer son homme à 400 mètres et de transpercer une armure à une centaine de mètres, mais difficile et longue à recharger (deux à trois minutes). Or Léonard pouvait puiser en l'occurrence aux meilleures sources, puisque nous savons qu'il fréquentait « le » spécialiste en la matière, Biagino Crivelli, capitaine général des arbalétriers milanais et père de Lucrezia, modèle supposée de *La Belle Ferronnière*. De là, sans doute, dans les différents codices, la profusion d'arbalètes de toutes sortes[36], petites machines ou gigantesques armes de muraille – qui ne tiraient en principe que deux carreaux par heure –, sans compter une arbalète classique mais capable de tirer cinq carreaux à la fois[37]. Ne lui échappait pas non plus le problème crucial de leur rechargement, lent et malaisé, surtout lorsqu'il fallait, pour l'opérer, appuyer la pointe de l'engin sur un terrain instable : de là des schémas d'arbalètes rechargeables avec un cric à crémaillère, alors connu sous le nom de cranequin[38], ou de simples et efficaces leviers[39]. Mais Léonard n'en négligeait pas pour autant les armes d'avenir, escopettes et arquebuses,

encore imprécises et inutilisables sous la pluie qui en éteignait inexorablement les mèches, mais au fonctionnement aisé, accessible à des soldats rudimentaires, contrairement à l'arbalète, qui nécessitait un solide entraînement. Plusieurs dessins témoignent de l'intérêt mathématique de Léonard pour ces armes passablement perfectibles, et de ses réflexions sur la longueur idéale de l'arquebuse à croc (la fourchette qui, reposant sur le rempart, au niveau du centre de gravité de l'arme, en permettait la rotation). Le tracassait également, sinon plus, le problème du rythme de tir de ces armes d'un poids respectable, problème tributaire de celui du mécanisme de leur allumage. Avec sans doute la collaboration de son ami Giulio Tedesco, il parvint – sur le papier – à l'élaboration d'un système de rouet métallique monté sur ressort, dont le contact avec la pyrite, dans une excroissance à l'extrémité du chien, provoquait la gerbe d'étincelles nécessaire à l'inflammation de la poudre. Sans doute ce schéma, des années 1490, précéda-t-il son invention officielle (vers 1509) par Martin Löffelholz. La porte s'ouvrait ainsi à des armes qui allaient révolutionner l'art de la guerre, dont le célèbre pistolet d'arçon à rouet, arme fragile mais qui, une fois perfectionnée, permettrait aux cavaliers de percer, de près, les armures des piquiers, ce qui allait amener à repenser la disposition globale de la bataille rangée.

Comme auraient pu le faire les « chars couverts » évoqués dans la lettre-programme : illustrés dans un dessin fameux du British Museum, ils ont valu à Léonard l'étrange réputation d'avoir inventé le char d'assaut. Or l'idée de pareils chars était dans l'air depuis un certain temps : des chariots renforcés, armés de canons légers et équipés de lames, avaient sans doute déjà été utilisés dans la guerre menée contre les Turcs, à la fin du XIVe siècle, par l'empereur Sigismond, et l'on connaissait depuis la guerre de Cent Ans (1339 ?) des « ribaudequins », dont les douze petits canons, montés sur un affût de chariot, pouvaient tirer tous azimuts. Et en 1482 Francesco di Giorgio avait dessiné le système d'un char autopropulsé,

tandis que Pietro da Monte évoquait lui aussi le principe du char de guerre. Mais le char de Léonard apparaît, dans le croquis du British Museum, au confluent de plusieurs influences : sa forme générale est celle d'une tortue d'Hermann surmontée d'une tourelle d'où l'on peut surveiller les alentours à 360 degrés. L'appareil, de bois, est blindé de lames métalliques et s'ouvre, de tous côtés, pour douze bouches à feu. Il est autotracté, puisque huit hommes à l'intérieur y actionnent des manivelles reliées à des roues dentées, avant et arrière. Cette formidable tour, bien lourde, devait manœuvrer avec une souplesse toute relative, d'autant que les spécialistes, à bien observer le mécanisme propulseur, ont estimé que roues arrière et roues avant ainsi actionnées devaient tourner dans des sens opposés, se neutralisant parfaitement. Autre problème, stratégique cette fois : quand les bouches à feu, fussent-elles des arquebuses à croc, avaient tiré, l'engin devait se trouver bien esseulé face à l'ennemi – même si Léonard prend soin de préciser qu'il doit être suivi de près par l'infanterie. Pour toutes ces raisons, on a parfois relativisé l'importance à accorder au croquis en question, illustration hâtive d'une idée lancée par Léonard dans la lettre-programme (point 6), bien éloignée d'un projet définitif et abouti. D'autant qu'il est un autre croquis où les hommes sont remplacés, à l'intérieur du « char », par des chevaux, dont on peut douter de la sérénité, ainsi confinés dans un espace hermétique, au milieu du fracas de la bataille…

À ces chars « d'assaut » en sont associés (sur le même feuillet du British Museum) d'autres, plus classiques, en tout cas plus anciens, des chars à faux, au dessin tellement soigné qu'on a pu voir en eux une illustration autonome, destinée au More, dépassant par là le propos du point 6. L'idée, là aussi, était ancienne : les Achéménides, les Séleucides, les rois du Pont s'étaient servis de pareils engins de mort ; Xénophon, dans *La Cyropédie* et *L'Anabase*, en décrivait le fonctionnement, et l'on évoquait leur usage par le roi perse Darius à la bataille de Gaugamèles contre Alexandre. Même si Plutarque, dans sa *Vie de Sylla*, en dénonçait les

limites : « Leur force vient surtout de la longueur de leur course, qui leur donne élan et violence pour percer l'ennemi ; lancés de près, ils sont sans effet et débiles[40]. » Pire : coupant têtes, bras et jambes sur leur passage, ils finissaient par occasionner des amoncellements de débris humains gênants pour les manœuvres, comme l'éprouva Darius, incapable de faire demi-tour lors de la bataille de Gaugamèles. L'Antiquité, en effet, savait les atroces mutilations causées par l'arme, qu'illustre Léonard en montrant moult corps découpés, éparpillés aux alentours de sa machine, sur un dessin célèbre de Turin[41]. Volturio, en bon connaisseur des Anciens, donne de ce fantasme militaire très lié à la culture humaniste une représentation sous la forme de deux chars, tirés l'un par deux bœufs, l'autre par des chevaux. L'un et l'autre véhiculent des soldats, archers, arbalétriers, escopétiers : les faux apparaissent sur les quatre roues du chariot, et le timon de l'attelage se prolonge d'une étrange « fourche de dix coudées, à même de transpercer tout ce qui se présenterait[42] ». Chez Léonard, sur les deux dessins du British Museum, il reprend ses fonctions guerrières d'arme d'assaut meurtrière, et si son char à faux est tiré par des chevaux, un système d'engrenages, analogue dans son principe à celui du char couvert, relie les roues aux lames, dispositif à désactiver, précise-t-il en commentaire, pour d'évidentes raisons de sécurité, quand l'armée retraite. Léonard ne se fait d'ailleurs pas d'illusions excessives au sujet de cette arme aléatoire et, sur le manuscrit B, prévient que les chars « ne causèrent pas moins de dommages aux amis qu'aux adversaires », reprenant les réserves du même ordre émises par Volturio. La meilleure solution, contre leurs effets, sera donc de semer la panique parmi les chevaux « qui se retourneront avec frénésie contre leurs propres troupes ». Crut-il réellement à l'efficience militaire de pareils engins au sein d'une armée moderne ? À moins qu'il ne s'agît, ici, d'exercices de style, destinés à révéler, en même temps que son talent d'artiste, sa nouvelle culture humaniste et sa capacité à rivaliser victorieusement avec les modèles littéraires légués par l'Antiquité, dans le

cadre de ce sempiternel *paragone* entre littérature et dessin qui tient tellement à cœur au peintre professionnel que ne cesse jamais d'être Léonard. Pas forcément très efficaces ni très simples à manœuvrer, les longs chars de Léonard, saisis en plein élan, avec leurs chevaux frénétiques et leurs conducteurs cape au vent, leurs faux sans nombre, horizontales, verticales ou incurvées, sont incontestablement plus « beaux » que ce que les historiens nous laissent imaginer de leurs homologues antiques empêtrés dans les membres déchiquetés de leurs victimes.

Tout cela n'était guère abouti, et il n'est pas de lien avéré entre la lettre-programme et ces croquis. Les illustrations, commentées à l'occasion, que nous trouvons sur les *Carnets* et que nous nous efforçons de rattacher aux différents points de ce programme, n'en sont ni la fidèle mise en forme ni l'exacte concrétisation mais, au mieux, l'écho. Léonard avait saisi, dès son arrivée à Milan, l'air du temps : la brillante Renaissance italienne n'avait rien d'une époque irénique. Tout s'y jouait sur fond de guerre, et s'abstraire de la rudesse des contingences contemporaines pour se réfugier sur les hauteurs éthérées du platonisme n'avait de sens – à la rigueur – que dans l'opulente et savante Florence des Médicis. Se tailler une place à sa mesure au sein de la cour milanaise nécessitait une compétence directement utile à la dynastie Sforza. Aussi fit-il feu de tout bois pour paraître l'« ingénieur » qu'il lui fallait être, mais sa trop jeune science militaire, issue d'une dialectique entre des champs de connaissance qu'il découvrait à peine, n'eut pas l'heur de plaire au maître de la ville, dont il ne reçut, à notre connaissance, aucune commande en ce domaine. On ne peut se départir, en passant en revue les machines de guerre de Léonard, de l'idée que sa principale préoccupation a été de se tenir aussi éloigné que possible de ce *comune uso* (« usage commun ») duquel ne se sont pas détachés (*non sono alieni dal comune uso*) ses prétentieux concurrents en matière d'ingénierie militaire, « eux qui se prétendent maîtres et inventeurs en matière d'instruments de guerre ». Ce souci d'originalité à tout prix ayant deux

résultats : la représentation soignée d'armes éventuellement transposables sur le terrain, et celle d'engins utopiques, de belle facture artistique mais incompatibles avec les capacités techniques du temps.

Léonard prit-il d'ailleurs vraiment ombrage de cet échec ? Se faisait-il réellement des illusions ? Rien ne vient le prouver. Il en fallait plus pour le décourager : ses études scientifiques lui apprenaient beaucoup, sur les corps et les choses, et son appétence pour la rationalité ne tarda pas à se tourner vers un registre où sa compétence était déjà bien établie : la peinture.

Un peintre à l'assaut des Alpes : l'expérience du Monboso

Au Léonard milanais est enfin prêtée depuis peu une révolution dans un domaine *a priori* fort improbable : celui de la place de la montagne dans les sensibilités occidentales. Une aventure alpine, tôt entrée dans sa légende, lui permit en effet de renouveler et conforter ses connaissances dans une science qui, on l'a vu, ne cessera de l'obséder : celle du mystère de la densité de l'ombre. Jusque-là, en effet, pour évoquer cette montagne, *locus horridus* (« lieu d'horreur ») terrible, effrayant, inaccessible, la Renaissance en ses débuts s'appuyait sur plusieurs auteurs anciens. Le poète Silius Italicus, décrivant le franchissement des Alpes par Hannibal, en dressait ainsi, au Ier siècle après J.-C., un horrible portrait : « Seul le hideux hiver hante ces sinistres chaînes et s'y tient pour toujours[43] », et l'historien du IVe siècle après J.-C. Aurelius Victor y voyait : « Un mur infranchissable ! Une barrière devant laquelle on se sent comme étouffé, comme écrasé. Tout un monde de Titans prêts à se lever contre vous, à vous saisir, à vous réduire en poussière. » Ces paysages allaient donc, avec les *Carnets*, basculer peu à peu du côté de la sphère, beaucoup plus gratifiante, des *loci*

amoeni, « endroits de plaisir » regroupant en principe jardins, bosquets et campagnes agréablement cultivées, où la nature, domestiquée et rassurante, n'offre à l'œil que joie et paix. Même si la mutation ne commencera vraiment à s'opérer dans les mentalités qu'au cours du XVIe siècle, avec l'émergence de l'esthétique du sublime, Léonard, selon un avis largement partagé, joua ici aussi, en analysant les jeux de lumière que réservait la montagne, ce rôle de précurseur qu'on aime, en général, à lui reconnaître.

Il y avait un précédent : Pétrarque, qui, dans ses *Lettres familières* (IV, 1)[44], décrit sa courageuse ascension du mont Ventoux, le 26 avril 1336, en dépit des prudentes mises en garde d'un « pâtre d'un âge avancé ». C'est un exploit non seulement physique, mais littéraire et historique, puisqu'il l'accomplit en pensant à Philippe, roi de Macédoine, gravissant le mont Hémus, montagne de Thessalie d'où, selon la légende, on voit à la fois les « deux mers, l'Adriatique et l'Euxin », qui bornent le monde grec. Quant au Ventoux, « c'est le mont le plus élevé de la région, explique Pétrarque, et il mérite bien son nom […]. Aujourd'hui, mû par le seul désir de voir un lieu d'une altitude si remarquable, j'en ai fait l'ascension ». Parvenu au sommet, il est d'abord saisi du « désir inexprimable » de revoir sa patrie italienne, mais trouve bientôt dans les difficultés de l'ascension la métaphore morale de celles de l'existence, dès lors qu'elle est guidée par les exigences d'une haute vertu : « La vie que nous appelons heureuse occupe les hauteurs […]. Nombreux sont aussi les cols qu'il faut passer. De même nous devons avancer par degrés, de vertu en vertu ; sur la cime est la fin de toutes choses, le but vers lequel nous dirigeons nos pas. » Pétrarque, qui a pris soin d'emporter jusque-là un exemplaire de poche de saint Augustin, l'ouvre alors et tombe directement sur un passage édifiant : « Et les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer […] et ils s'oublient eux-mêmes. » Dégrisé, il fera une descente silencieuse, priant son frère, qui l'a accompagné, de le laisser à sa solitude méditative.

Avec Léonard, évidemment, le changement de tonalité est drastique : Pétrarque se reprochait d'avoir, après l'ascèse d'une ascension pénible, été saisi par des sensations originales, comme celle de la légèreté de l'air, qui le détournaient de l'obligatoire méditation sur les faiblesses humaines, alors que Léonard, lors de l'ascension connue sous le nom d'« expérience du Monboso », va se concentrer sur la recherche de perceptions esthétiques nouvelles, telle celle de l'altération subie, en altitude, par la « couleur de l'atmosphère »…

Il faut dire que les temps avaient changé et que l'alpinisme venait juste, aux yeux des spécialistes, de recevoir ses lettres de noblesse, près d'un siècle et demi après l'expédition de Pétrarque, quand, le 26 juin 1492, le brillant capitaine Antoine de Ville, seigneur (lorrain) de Domjulien et Beaupré, s'était lancé dans l'ascension du mont Aiguille (2 087 mètres), au-dessus du pays de Trièves, au cœur du massif du Vercors. Ce goût pour la varappe n'avait rien, chez le capitaine, de vraiment spontané. L'exploit lui avait été vivement suggéré par le roi Charles VIII, fort impressionné, lors d'un pèlerinage à Notre-Dame d'Embrun, par ce « mont Inaccessible », énorme et inquiétante tour rocheuse chargée de légendes, avec son plateau supérieur où l'on voyait parfois une image de l'Eden, à l'instar de ces « montagnes de paradis » qu'affectionnait le Moyen Âge. Jusque-là fameux en raison de son talent pour monter à l'assaut des places fortes, le seigneur de Domjulien se fit accompagner pour la circonstance de sept intrépides, dont un prédicateur apostolique (Sébastien de Carrecte) et un aumônier (Jean de Bosco), mais aussi d'un précieux escalleur (échelleur) du roi. Ils grimpèrent donc à grand renfort d'échelles, de pitons, de cordes et de grappins, puis, parvenus à la prairie sommitale (« le plus beau lieu que vous vîtes jamais », selon A. de Ville), y passèrent plusieurs jours. Un peu effrayés par le sacrilège qu'ils craignaient d'avoir commis, ils baptisèrent la montagne « au nom du Père, du Fils, du Saint-Esprit et de saint Charlemagne dont notre roi actuel porte le nom », dirent force messes et

firent planter trois croix. L'événement fit du bruit, mais sans être toujours bien compris, et si quelques années plus tard (la version définitive en fut publiée en 1552) Rabelais, dans le *Quart Livre* (LVII), revient bien sur l'ascension, c'est essentiellement pour qualifier la nature locale, sur le ton de l'ironie, de « scabreuse, pierreuse, montueuse, infertile, mal plaisante à l'œil et très difficile aux pieds ». L'ascension suivante du mont Aiguille n'eut lieu qu'en 1834.

Quant à Léonard, son attention – en tant que peintre – à la montagne est constante, comme le montrent plusieurs têtes de chapitre de ses *Carnets* : *« Delle ombrosità e chiarezze dei monti »* (« L'ombre et la clarté des montagnes ») ; *« Da chi nasce l'azzurro dell'aria »* (« D'où vient l'azur de l'air ») ; *« Del colore delle montagna »* (« La couleur de la montagne »)… Et cette attention se traduit sur l'arrière-fond de nombre de ses tableaux milanais à travers des décors montagneux travaillés à l'extrême, où se multiplient jusque dans le détail les effets de relief, avec force jeux de lumière, d'ombre et de perspective. Déjà, dans la florentine *Annonciation*, trônait une majestueuse cime couronnée de nuages, et dans le *Saint-Jérôme* ou *La Vierge aux rochers*, les sujets centraux apparaissent au milieu de paysages tourmentés, rocailleux et déchiquetés, qui relèvent à l'évidence de l'esthétique de la montagne. Écho de paysages des Apennins, perceptibles de Florence ? Ou de la Valsassina ? De la Valteline ? Ou de cette vallée de l'Adda qu'il parcourut, dit-il, pendant son séjour milanais ? « Les montagnes y sont nues et très hautes ; avec d'immenses rochers. Là poussent des sapins, des mélèzes et des pins… On ne peut y faire des ascensions sans s'aider de ses mains et de ses pieds. » Ou bien, plutôt, recréation de paysages où l'essentiel réside dans la lumière et la densité de l'air, comme Léonard le laisse clairement entendre dans ses chapitres consacrés à la couleur ?

Léonard est peintre avant tout, et s'il met en avant, à ce propos, une expérience personnelle, c'est parce qu'elle l'a conduit à des observations

décisives pour un artiste soucieux jusqu'au scrupule de l'exactitude de la couleur : « Vers la cime des hautes montagnes où l'air est plus pur et plus subtil, l'azur paraîtra plus pur et plus noir que vers le pied des montagnes où l'air est grossier. » S'il a pu faire cette importante constatation, c'est à la faveur d'un épisode passé à la postérité sous le nom d'« expérience du Monboso »[45], du nom d'un pic (le mont Bo, 2 556 mètres ?) au cœur du massif du Mont-Rose. Elle fait partie intégrante de la légende de Léonard, même si l'on peut supposer qu'elle s'appuie sur un épisode bien réel[46] : l'intérêt profond de l'artiste pour le monde alpin apparaît à travers de nombreux écrits, mais c'est dans le *Codex Leicester* – actuellement propriété de Bill Gates[47] –, composé dans les années 1508-1510 et consacré aux phénomènes naturels (propriétés des eaux, des roches…), qu'est précisément évoquée une ascension dont Léonard affirme à trois reprises l'authenticité : « Et verra cela comme je l'ai vu moi-même qui fera l'ascension du Monboso » ; « Et ces exemples sont donnés à l'intention de qui ne peut vérifier mon expérience du Monboso[48] » ; « Couleur azurée de l'atmosphère […] visible, comme je la vis moi-même, pour qui fait l'ascension du Monboso, col [*giogo*] de la chaîne des Alpes, qui sépare la France de l'Italie[49]. » Or on croit savoir qu'à l'été 1493, en compagnie de l'architecte Bramante, Léonard fut envoyé en mission d'inspection, au nord du duché, dans le val d'Ossola, près du lac Majeur. Et c'est de là, à la « mi-juillet », qu'il se serait lancé dans l'ascension de ce « Monboso », au pied duquel « jaillissent les quatre fleuves qui suivent autant de cours différents et arrosent l'Europe entière ; et il n'existe pas d'autre montagne dont la base soit à une aussi grande altitude », écho d'une croyance « ptolémaïque » selon laquelle plus les fleuves sont longs, plus élevée en altitude est leur source. Outre ces indications topographiques *a minima*, Léonard ne détermine le lieu que par ses particularités climatiques : « La neige y tombe rarement, et la grêle en été seulement, quand les nuages sont à leur maximum d'élévation. » Difficile alors de parler de « pic » Monboso,

comme on le lit souvent, Léonard n'ayant parlé que d'un *giogo* (« joug »), mot plutôt évocateur d'un col, d'une altitude suffisante pour permettre ses observations, mais assez modérée pour autoriser ses remarques sur la rareté de la neige et les effets cumulatifs du grésil (« j'[en] ai trouvé la [masse] fort épaisse à la mi-juillet »).

Mais l'essentiel est au-delà de l'anecdote, aux yeux d'un Léonard qui n'insiste guère sur les détails pratiques de l'expédition, et réside dans ce qu'il y a découvert des propriétés de la lumière : « Je dis que l'azur qu'on voit dans l'atmosphère n'est point sa couleur spécifique mais qu'il est causé par la chaleur humide évaporée en menues et imperceptibles particules que les rayons solaires attirent et font paraître lumineuses quand elles se détachent contre la profondeur intense des ténèbres de la région ignée qui forme couvercle au-dessus d'elles[50]. » Des spécialistes ont souligné la rencontre, ici, de ce développement de Léonard avec les théories contemporaines sur « l'absorption et la transmission atmosphériques » qui expliquent comment le rayonnement atmosphérique, en traversant, précisément, l'atmosphère, peut être dévié de sa trajectoire, ou bien être, en totalité ou pour partie, absorbé… Mais les conséquences qui comptent, aux yeux de Léonard, sont celles qui portent sur le rendu pictural des formes, et notamment sur cet « azur » qui, à des degrés fort divers, teinte et habille les fonds de ses tableaux : « Une montagne qui est éloignée de l'œil, si elle est d'une couleur obscure, paraîtra d'un plus bel azur qu'une autre qui sera moins obscure. Et la plus obscure sera la plus haute et la plus couverte de bois. » Regard nouveau sur la montagne, d'où sont évacuées toutes les connotations philosophiques ou religieuses : reste l'œil de l'artiste, qui ne porte sur les phénomènes de regard naturaliste (« L'air était sombre au-dessus de ma tête et les rayons du soleil frappant la montagne avaient bien plus d'éclat que dans les plaines en contrebas, parce qu'une moindre épaisseur d'atmosphère s'étendait entre leurs cimes et le soleil[51] ») que dans la mesure où cela sert sa technique.

Demeure le problème, anecdotique, du moment de l'ascension. Certains avancent 1511, même si le second séjour milanais, pendant lequel Léonard fut aux ordres du gouverneur d'Amboise, laissa peu de place pour une escapade alpine, d'autant que cette année 1511 fut celle de l'organisation, contre Milan et sous les auspices du pape, de la Sainte Ligue. Le *Codex Leicester* apparaissant maintenant comme une compilation ordonnée de notes rédigées antérieurement et reprises par Léonard lui-même, de 1506 à 1508, la date de 1511, trop tardive, doit être abandonnée, même si c'est là l'année reconnue de la *Serie rossa*, série de dessins de montagne représentant non le massif du Mont-Rose mais les Préalpes Lecchese observables depuis Milan ou depuis les rives de l'Adda – à quelques kilomètres de la villa Melzi de Vaprio, qu'il fréquenta longtemps lors de ce second séjour. Selon toute vraisemblance, l'ascension du Monboso, à fins esthético-naturalistes, eut lieu dans les années 1490 à 1499, à un moment impossible (pour l'instant) à déterminer précisément et pour une raison certainement bien matérielle (Léonard ne pratiquait pas le tourisme désintéressé) que l'on peut imaginer liée à une mission d'inspection commandée par le More – les notes prises lors de cette ascension n'ayant été que reportées plus tard sur les feuillets du *Codex Leicester*.

5

Le peintre et la science

L'Homme de Vitruve ou celui de Léonard ?

Tout au long de cette longue période milanaise s'affirme l'ambition première de Léonard, en tant qu'artiste « scientifique » : trouver enfin, après les essais d'illustres devanciers, les justes proportions du corps humain, du moins pour qui entend le représenter. Le défi est ancien, et les théoriciens du temps s'en rapportent sempiternellement aux mêmes références. On dispose certes, à ce sujet, du *Manuel du peintre du mont Athos*, traité d'origine byzantine et codifié au XVe siècle, mais surtout du *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini, peintre florentin de la fin du XIVe. En 178 chapitres, il y passe en revue toutes les techniques (la fresque, la détrempe, la colle…), et même les *trucchi* du métier, précieux document pour les restaurateurs de toutes époques (ainsi, en 1966, après les terribles inondations florentines). Mais si, pour les contemporains, les passages les plus directement pratiques sont les descriptions des différents pigments, l'important chapitre 70 connaît à lui seul un succès certain, puisqu'il entend proposer les « Mesures que doit avoir le corps humain parfaitement proportionné. » Mesures du corps masculin, s'entend : « Celles de la

femme, je n'en parlerai pas, car elle n'a aucune mesure parfaite. » Et Cennini de donner avec précision un relevé aussi exhaustif que possible de ces proportions, évaluées à partir du visage : « De l'estomac au nombril, un visage […] ; de la cuisse aux genoux, deux visages […] ; la longueur du pied, un visage. » Avec, surtout, cette évaluation pratique, apparemment anodine mais dont Léonard saura tirer les conséquences : « L'homme est en hauteur ce qu'il est en largeur les bras étendus. »

La vogue, toutefois, est maintenant à un « canon » ancien récemment remis au goût du jour : celui de Polyclète, un sculpteur athénien du Ve siècle avant J.-C. Ce *Κανών* (« règle ») a été porté à la connaissance des artistes renaissants par des paraphrases[1] de Pline l'Ancien[2], naturaliste mort en 79 lors de l'éruption du Vésuve, et du médecin du IIe siècle Galien[3] : ce « Claudius Galienus », modèle médical universel tout au long du Moyen Âge, apportait aux théories de la proportion une caution scientifique appréciée, en confirmant que « la beauté du corps [était], selon tous les médecins et les philosophes, dans les rapports équilibrés entre les parties ». Torse et jambes, selon Polyclète, devaient donc faire trois fois la hauteur de la tête, et bassin et cuisses, les deux tiers du torse. Le canon entrait d'ailleurs plus avant dans le détail, allant jusqu'à définir les rapports du doigt à la main et au poignet, de ceux-ci à l'avant-bras et au bras et, en fin de compte, « de tout à tout ».

Or Léonard, sans doute dans les années 1489-1490, se lance dans une série d'études géométriques de visages, avec son système personnel de proportions : la plus célèbre de ces études, conservée à Turin[4], met en rapport, à grand renfort de triangles et de carrés, l'œil et la face, aussi inexpressifs l'un que l'autre, d'un homme d'âge indéfini. D'autres encore enferment dans un rectangle tête et buste d'homme, vus de profil[5], à côté de considérations écrites sur les rapports entre visage, tête, cou et torse[6]. Il s'agit réellement d'études, à caractère expérimental, puisque Léonard commence par le dessin du visage, avant de lui appliquer une grille

géométrique à même de lui permettre de calculer les rapports mathématiques réputés unir ses différentes parties. Ce sont là, à l'évidence, des documents de travail non destinés à une quelconque publicité.

Il en va bien autrement avec ce qui apparaît comme la fin, voire l'aboutissement, de cette série : un dessin à la plume et à l'encre conservé depuis 1822 à la galerie de l'*Accademia* de Venise. Achevé, datable de 1490 ou peut-être de 1492, il s'inscrit pleinement dans la démarche de géométrisation du corps caractéristique de cette génération « renaissante » : un homme en deux positions superposées, inscrit à la fois dans un cercle et dans un carré, accompagné d'un commentaire en vieux toscan, rédigé en écriture spéculaire et reprenant et développant la théorie dite de « Vitruve ». Il s'agit donc ici de l'illustration d'un modèle, mais qui n'est plus celui de Polyclète. Cette encre à la plume, de petite taille (34,4 × 24,5 cm), presque aussi célèbre aujourd'hui que *La Joconde*, illustre un passage d'un manuscrit du *De architectura* de Vitruve découvert en 1415[7] par l'humaniste italien Gian Francesco Poggio. Cet architecte considérable avait rédigé et dédié à l'empereur Auguste, dans les années 25 avant J.-C., cette somme (dix livres) dont les ambitions dépassaient largement les limites que nous assignons aujourd'hui à cette technique, puisque l'« architecte » idéal devait, selon lui, pour réaliser pleinement son art et l'inscrire au mieux dans la nature, connaître aussi bien la médecine que la géométrie, la mécanique ou les lois de l'hydraulique et de l'optique. À peine remis au goût du jour, l'ouvrage connut un immense succès et les plus grands en firent leur profit, tels, bien sûr, Leon Battista Alberti, pour son *De re aedificatoria*[8] qui marqua si profondément la Renaissance occidentale de l'architecture, mais aussi Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), le maître de Léonard en matière, entre autres, de fortifications[9]. Quant au dessin de Léonard, c'est sur le livre III, en principe consacré aux proportions des temples, qu'il s'appuie sans ambiguïté : « L'agencement d'un édifice repose sur la symétrie à laquelle l'architecte doit apporter le

plus grand soin. Or celle-ci naît de la proportion qu'on nomme en grec *analogia*. La proportion repose sur le rapport mesuré qui existe entre une partie des membres et le tout, et sur laquelle on règle les rapports de symétrie. En effet, il n'y a pas d'édifice qui puisse être bien agencé sans symétrie ni proportion : il doit avoir la plus grande analogie avec un corps humain bien formé » (III, 1). Et un peu plus loin, toujours au livre III (3), Vitruve précise que le centre du corps humain est le nombril, que l'on peut, à partir de lui, tracer un cercle englobant ce corps dans son entier, pieds et mains écartés, et qu'on peut même l'inscrire de la sorte dans un carré. Léonard commente ainsi : « Si vous ouvrez les jambes de façon à abaisser votre taille d'un quatorzième et si vous étendez vos bras de façon que le bout de vos doigts soit au niveau du sommet de votre tête, vous devez savoir que le centre de vos membres étendus sera au nombril et que l'espace entre vos jambes sera un triangle équilatéral. » Au centre du système, pour Vitruve, une longueur « étalon » : la brasse, longueur des deux bras tendus à l'horizontale, égale, chez l'individu adulte, à sa taille. À cela s'ajoute une série de mesures-fractions : la coudée (1/4 de la brasse), le pied (1/6), la main (1/8). Mesures que reprend Léonard dans son texte d'accompagnement, à quelques nuances près : « La main complète est le dixième de l'homme […] le pied est un septième de l'homme. »

Mais à se limiter ainsi à de l'anthropométrie, Léonard s'opposerait à la variété des formes qui caractérise la *phusis*, l'insaisissable nature, en lui imposant un modèle de beauté dont les composantes pourraient se ramener à d'inflexibles données chiffrées. Il est certes très attaché à l'idée même de juste proportion, et c'est lui qui illustrera le traité de *La Divine Proportion* de son ami Luca Pacioli. Mais s'arrêter là reviendrait évidemment à figer son art dans un corset mathématique bien trop réducteur. Déjà, dans *L'Homme de Vitruve*, où la postérité a eu tendance à enfermer le « génie » de Léonard, le centre du carré n'est plus dans le nombril mais dans les parties génitales… Et ses nombreuses études anthropométriques susdites

montrent assez l'empirisme de sa démarche personnelle. *L'Homme de Vitruve* semble donc bien plutôt l'illustration des calculs d'un autre, aussi prestigieux soit-il, que l'affirmation, par Léonard, d'un système personnel. Mais, grâce à cette figure complexe, sa démarche dans son entier bénéficie de cette caution antique dont nul ne saurait, à cette époque, faire l'économie. *L'Homme de Vitruve* accompagnera ainsi le propos de l'architecte romain dans les éditions les plus prestigieuses du *De architectura*, comme la version italienne donnée à Côme en 1521 par un élève de Bramante, Cesare Cesariano. Plus généralement, il restera, pour la postérité, l'image iconique des exigences scientifiques de Léonard peintre, sans qu'on sache d'ailleurs exactement quel était son statut. Était-il simplement destiné à l'illustration des éditions italiennes du *De architectura* ? Ou bien à servir de modèle pour une gravure largement diffusée ?

Peu importe : c'est bien lui qui figure sur l'écusson de la navette Columbia (STS 40) qui, sous les ordres du commandant Bryan Daniel O'Connor, décolle le 5 juin 1991 pour une mission scientifique de neuf jours. Cette fois, l'Homme a un pied sur la terre et un autre sur une étoile, et sa main touche la trajectoire de la navette. Tout cela censé symboliser le mouvement de l'humanité lancée, depuis Léonard et grâce à lui, à la conquête – scientifique – de l'inconnu.

Léonard et la science de la physionomie

Pour le portrait qu'il projette, le calcul des proportions ne peut bien sûr fournir au peintre qu'un cadre global et désincarné. Reste l'essentiel du travail : son humanisation. Cela passe d'abord par une représentation aussi vraisemblable que possible de la globalité du corps à inventer, ce qui nécessite une juste connaissance de la mécanique de son fonctionnement.

Le premier séjour milanais de Léonard est donc le temps où, pour mieux sous-tendre sa technique picturale, il entreprend de l'appuyer sur la culture anatomique de son époque. Ce faisant, il suit de près le conseil de Leon Battista Alberti, l'autorité florentine en la matière, qui avait déjà insisté, dans son *De pictura* (*De la peinture*, 1435-1436), manuel technique de référence pour les peintres de la première Renaissance, sur la nécessité, pour représenter un corps humain avec quelque crédibilité, de procéder par ordre : « Avant de vêtir un homme, dessine-le nu, puis enveloppe-le de draperies. Pour le représenter nu, dispose d'abord les os et les muscles, que tu couvriras ensuite de chair de façon qu'on ne peine pas à déceler l'emplacement de chaque muscle dessous. » Théorie confirmée, presque mot pour mot, par Léonard : « Le peintre se doit d'être un bon anatomiste afin de pouvoir représenter les parties nues du corps humain, et de connaître l'anatomie des tendons, des nerfs, des os et des muscles. » Cela étant nécessaire pour introduire dans le tableau la diversité souhaitable : « Ayant appris à connaître la nature des nerfs, muscles et tendons, le peintre saura exactement quels nerfs déterminent le mouvement de chaque membre et leur nombre ; et quel muscle, en se gonflant, provoque la contraction du nerf […]. Ainsi pourra-t-il, de mainte façon et universellement, indiquer les divers muscles, grâce aux différentes attitudes des figures ; et il ne fera pas comme beaucoup qui, pour des mouvements différents, présentent toujours sous les mêmes aspects les bras, le dos, la poitrine et les jambes ; choses qui ne doivent point être rangées parmi les fautes vénielles[10]. » Il s'adonnera donc à trois reprises aux études anatomiques : quelques années de tâtonnement, de 1487 à 1490 ; une période d'activité intense autour de 1506 ; puis une autre, très riche également, aux alentours de 1509-1510.

En la matière, Léonard n'innove d'ailleurs pas réellement. Antonio Pollaiuolo, son aîné florentin de vingt années, avait sans doute eu recours à un certain nombre de dissections pour exprimer la tension des corps en plein effort, notamment dans sa fameuse gravure *Combat d'hommes nus*

(vers 1465-1470). Mais cette étude, avec Léonard, se fait systématique et dépasse la simple approche des interférences entre muscles, nerfs et os, en principe suffisante à l'artiste : dans une impressionnante série de dessins et croquis (en tout 228, dont 215 conservés à la Bibliothèque royale de Windsor), il s'enfonce en effet peu à peu dans les profondeurs du corps humain, analysant les fonctions des organes et les représentant avec une grande précision, même si, en homme de son époque, il reste tributaire de l'anatomie telle que la concevait le Maître – c'est-à-dire Galien. Ce qui l'amène ainsi, lorsqu'il représente le système sanguin, à imaginer de hasardeuses connexions entre les veines, ou à doter le système digestif humain, sur le modèle de certains animaux, de deux estomacs. Il reste que ses différentes planches demeurent, sur le plan esthétique, de véritables chefs-d'œuvre, et qu'il serait déplacé d'exiger de lui des connaissances supérieures à celles des anatomistes professionnels du temps. Ce n'est que plus tard qu'il suivra un certain nombre de dissections, et en donnera même, dans les années 1510-1513[11], un descriptif assez réaliste.

Pour sa première période d'investigation, ses informations paraissent surtout fondées sur l'observation de la surface du corps humain et de son squelette, ainsi que sur celle de plusieurs animaux (chien, cheval, ours…). En témoignent de remarquables études de crânes, de 1489, dont l'une datée précisément du 2 avril, et d'autres, des nerfs de la face. Léonard passe le corps en revue en procédant visiblement par ordre, avec, très tôt, outre ces recherches sur le visage, des croquis de jambes de profil, étrangement découpées en tranches, ou des études de la musculature de ces jambes, toujours envisagées de profil, ou bien encore de très belles études anatomiques de… pieds d'ours. Mais ses interrogations sur le fonctionnement global de l'individu sont déjà bien présentes. C'est ainsi que, sur un feuillet complexe datant des années 1485-1489, on retrouve un corps humain avec, autour du squelette, l'indication des systèmes vasculaire et digestif, mais aussi un crâne en coupe, avec les trois « ventricules »

censés constituer les relais des impressions : un premier (*impressiva*) pour la réception des sensations visuelles, un deuxième (*sensus communis*) où seraient centralisées et analysées les informations de tous les sens, en vue de l'action immédiate, et un troisième (*memoria*) où seraient stockées les autres, destinées aux actions à venir. Quant aux ordres donnés par le « sens commun » aux organes chargés de les exécuter, ils seraient véhiculés par un « esprit » (*spirito*) immatériel mais tributaire, pour son efficience, des muscles et des nerfs. Nous sommes évidemment là encore dans une anatomie médiévale, issue des commentaires des textes d'Aristote : la vue y est le sens privilégié, comme le montre un autre croquis, datant des mêmes années et illustrant la connexion directe entre l'œil et le cerveau. Les études les plus fouillées et les plus systématiques, fondées pour partie sur l'observation directe, interviendront plus tard – on le verra –, c'est-à-dire dans les années 1506 et, surtout, dans la période 1509-1510, où Léonard produira d'inoubliables « écorchés ». Mais il restera bien conscient des limites de l'application de la science à la peinture. La connaissance de l'anatomie humaine est certes nécessaire, mais elle est, pour le peintre, comme celle des origines latines des mots pour le grammairien, insiste-t-il dans une note accompagnant un célèbre croquis des vertèbres cervicales. Et gare aux abus : à vouloir représenter les muscles humains avec un zèle anatomique outrancier, on finira par leur donner l'allure de « sacs de noix ».

Les convictions de Léonard sont déjà bien en place dès ses premières observations, et valent pour son art. L'essentiel, à ses yeux, est en effet concentré dans le *sensus communis* où se rejoignent les informations sensorielles. Mais dans ce lieu anatomique parviennent également, pense-t-il, les *motus animi* (les « mouvements de l'âme »). Il s'opère donc là une véritable synthèse dont le produit repart vers la surface du corps et y provoque les jeux de physionomie qui en sont le reflet. Aussi Léonard multipliera-t-il tout au long de sa carrière les exercices de représentation d'états d'âme que l'on retrouve dans les *Carnets*, et que l'on appellera des

grotesques quand l'artiste y forcera délibérément le trait. Pour figurer états d'âme et dispositions psychologiques, Léonard dispose en fait d'une autre discipline en vogue, la physiognomonie, science (?) pour laquelle les traits du visage d'un individu reflètent immanquablement son caractère profond. De là, dans différents manuels, une typologie étendue des signes physiques de la *psuchê* (« âme ») censés refléter une vertu, un vice ou un simple trait de caractère. Cela peut d'ailleurs aller très loin, et plusieurs de ces opuscules prétendent révéler les significations qui peuvent s'attacher à chaque partie du corps, de la tête au pied. L'essentiel, malgré tout, concerne le visage : hauteur du front, forme des sourcils, du nez, couleur des yeux… Et là aussi, on peut s'appuyer sur l'incontournable caution antique puisque l'invention de la physiognomonie est imputée à Hippocrate, tandis que Galien[12], encore une fois, lui apporte sa caution médicale. Mais l'ouvrage le plus lu est certainement alors un traité du IVe ou du IIIe siècle avant J.-C., la *Physiognomica*, faussement attribuée à Aristote. Toutes ces considérations aboutissent à la détermination de caractères en principe reconnaissables grâce à la physionomie de leur titulaire : auront ainsi des traits particuliers le bilieux, le flegmatique, le sanguin, le jaloux, l'avare, l'indolent… Cette « science » va même jusqu'à suggérer des assimilations entre les hommes et les animaux : sera réputé courageux tel homme dont la physionomie rappellera peu ou prou celle du lion…

Les artistes du temps, tels Botticelli, Fra Angelico ou le Pérugin, y recourent, à des degrés divers[13], comme aussi à ce que l'on appelle la « pathognomonie », c'est-à-dire la caractérisation des infimes mouvements du visage, sourires ou rictus, froncements de sourcils… ce qui peut aboutir à l'expression physique outrée d'une émotion ou d'une passion et, finalement, à la pure et simple caricature, du type des « bouches hurlantes » de Léonard. Mais toutes ces prétendues sciences demeurent, à ses yeux, de simples outils[14]. À vrai dire, en dépit de leur intérêt évident pour le peintre, elles sont sciences médicales, issues de la nécessité, pour le praticien,

d’interpréter les signes d’une pathologie, c’est-à-dire, au premier sens du terme, de l’« anormal » – qui n’est pas, sauf exception, le domaine de l’artiste. Le souci de Léonard sera avant tout, à partir d’un cadre théorique aux allures rationnelles, d’aller vers l’expression de l’essentiel : les *motus animi* (les « mouvements de l’âme »), exprimés à travers toutes sortes de jeux de physionomie. De là un nombre incalculable de dessins illustrant, sur des visages de tous âges, toutes les dispositions d’esprit qui se puissent traduire par la plume de l’artiste. Dessins d’exercice où Léonard n’hésite pas à forcer le trait, voire à le pousser à l’extrême, surtout dans la représentation de faces séniles que le caricaturiste qu’il sait être traite sans ménagement.

Habiller le corps : la draperie

Alberti recommandait à l’artiste, on l’a vu, de « dessiner un nu, que nous drapons ensuite de vêtements ». Même souci, chez Léonard, intransigeant sur la question des « vêtements et autres atours » : « Toi, peintre désireux d’accomplir de grandes choses, sache que si tu n’apprends à les bien faire et à les édifier sur de bonnes assises, ton œuvre t’apportera fort peu d’honneur et moins encore de gain ; mais si tu la fais bien, elle te vaudra grand honneur et sera très utile. » Quant à la « draperie » elle-même, il y prête une grande attention technique, comme en témoignent fréquemment ses *Carnets*, où il s’inquiète en particulier de la « nature de [leurs] plis[15] », de leur nombre, de leur épaisseur et de la nécessité qu’il y a de respecter leurs différences de vitesse de retour à leur position initiale lorsqu’ils ont été déplacés : « La partie du pli la plus éloignée des extrémités qui le retiennent reviendra plus rapidement à sa forme primitive, toute chose tendant à se maintenir en son état habituel[16]. »

Mieux encore : pour envisager la manière dont Léonard entendait « vêtir » les corps ainsi tracés, nous disposons en principe de documents précieux, les études de draperie qui lui sont attribuées. Il en existe seize, et la France en posséderait neuf : six au musée du Louvre, deux au musée des Beaux-Arts de Rennes et une à la fondation Custodia[17]. Demeure un problème : celui, précisément, de leur attribution, à une époque où dessins et croquis, de moindre valeur encore que les tableaux, faisaient très rarement l'objet d'une signature, ou même d'une marque distinctive quelconque. Aussi en est-on souvent réduit, pour leur accorder une identité, à les comparer à des œuvres – sculptures ou peintures – solidement attribuées. Pour ce qui est de ces toiles sur lin, que seule imprégnait la brosse, on pourrait, pensent plusieurs spécialistes, disposer, malgré tout, d'un critère décisif. Léonard était en effet gaucher, et ses hachures devraient donc, en bonne logique, partir du coin supérieur gauche du croquis pour aboutir au coin inférieur droit. Or une seule des études, conservée à Windsor, répond clairement à ce critère. Qu'à cela ne tienne : rien n'étant certain en ce domaine, on allègue parfois, pour conforter l'attribution de ces esquisses à Léonard, un passage de sa *Vie*, telle que la raconte Vasari (version de 1568) : « Il s'exerça parfaitement à peindre sur nature, et parfois à fabriquer des maquettes en glaise sur lesquelles il plaçait des étoffes mouillées et enduites de terre, qu'il s'appliquait ensuite à peindre patiemment sur des toiles de Reims très fines ou des carrés de lin préparés. Il obtenait alors en noir et blanc, à la pointe du pinceau, des effets merveilleux, dont témoignent encore certains dessins de ma collection. » La plus caractéristique de ces études étant sans doute une toile de lin du Louvre[18], la *Draperie Saint-Morys pour une figure assise*, où l'on voit le plus souvent une étude pour la Vierge de *L'Annonciation* des Offices. Sans doute porte-t-elle de larges traces de retouches tardives, ce qui n'empêche pas de saisir le léger mouvement qui l'anime, suggéré par la position du torse par rapport aux jambes. Mais surtout par le « tombé » de la lourde

étoffe, en plis décalés, la source de l'impulsion, déjà disparue, continuant à produire, à des degrés divers, ses effets. Cette étoffe, ici, existe en tant que telle, avec une manière d'autonomie, et non plus comme simple ornement.

Léonard donne donc le sentiment d'avoir suivi ici un véritable programme, scientifique en même temps qu'artistique. Mais si ces premières années milanaises sont synonymes, pour lui, d'un travail acharné dans des domaines qu'il n'a pu approcher jusque-là et qui lui apparaissent indispensables pour s'assurer une place au sein de l'aristocratique cour milanaise, il n'en demeure pas moins que les *Carnets* le montrent attaché avant tout à sa technique essentielle, celle du peintre.

L'œil et la « prospective »

À vouloir appuyer son art sur un substrat scientifique, Léonard s'inscrivait dans une longue tradition, vieille comme l'Antiquité, qui entendait soumettre l'esthétique aux lois de la géométrie, courant qui avait trouvé son aboutissement chez des peintres de l'envergure de Giotto ou, plus près, de Piero della Francesca (1412-1492). De ce peintre toscan, on connaissait bien les traités mathématiques, le *Traité d'abaque* et le *Livre des cinq corps réguliers*, où l'on retrouvait la récurrente question des polyèdres, mais surtout le traité *De la perspective en peinture*. Considéré comme le premier ouvrage de géométrie projective, il intéressa au plus haut point un Léonard qui consacra au sujet un plein chapitre de ses *Carnets*, ces essais de géométrie appliquée étant entendus comme une aide à la perception des objets par l'œil et à leur représentation picturale. Pour lui, le principe premier de la perspective était celui de l'inévitable « diminution » due à l'éloignement, quelle que fût son importance : « diminution de volume des corps opaques ; diminution et effacement de leurs contours ; diminution et décoloration à grande distance », et son raisonnement s'organisait, jusque

dans le détail, autour de la manière de restituer sur la toile cette obligatoire diminution.

Mais au-delà de ces feuillets théoriques, toute la production picturale de Léonard paraît soumise à une réflexion de plus en plus fine sur la relation de l'œil, celui de l'artiste comme celui du spectateur, à son objet, réflexion inséparable de l'atmosphère de spéculation scientifique si caractéristique de la cour milanaise. L'énoncé des règles de la « prospective » repose en effet, chez lui, sur une analyse, en profondeur, du fonctionnement de l'œil, point de vue absolu en peinture puisque tout y est soumis au *giudizzo dell'occhio*, le « jugement de l'oeil[19] ». Le croquis en coupe qu'il en propose est célèbre. Il semble le reflet d'une expérience réelle, dont il donne en tout cas les conditions d'exécution : « Dans l'anatomie de l'œil, pour voir à l'intérieur sans perdre son humeur, on doit mettre l'œil entier dans un blanc d'œuf et le faire bouillir. Lorsqu'il est devenu ferme, il faut couper l'œuf et l'œil de part en part, de façon que la partie inférieure ne se renverse pas. » Cette expérience lui permet de revenir sur le modèle traditionnel et incontournable, celui de Galien de Pergame : il en garde certes la disposition globale de l'organe, entendu comme la juxtaposition d'une série de sphères concentriques autour du cristallin, mais à l'inverse du maître antique, qui y voyait plutôt un tube, il se représente le nerf optique comme plein et l'imagine branché d'un côté sur le globe oculaire et de l'autre sur le ventricule cérébral antérieur. Selon les spécialistes d'aujourd'hui, sa description du chiasma, où se croisent les deux nerfs optiques pour donner l'image admise par le cerveau, est d'ailleurs aussi excellente qu'innovante. Les idées traditionnelles, en matière de vision, de lumière et d'anatomie de l'œil avaient en effet été réunies dans une somme, l'*Opus majus* de Roger Bacon, le *doctor mirabilis* anglais du XIIIe siècle, réédité en 1482 à Milan, et la nature des *species* – images perçues par l'œil et envoyées au cerveau – faisait alors l'objet, dans la ville, de nombreuses discussions savantes. Les conceptions de Léonard en la matière ont été assemblées au sein du

manuscrit D de Paris (20 pages de 20 × 16 cm, rédigées en toscan autour des années 1508-1509), dans ce que l'on surnomme parfois le *Traité de l'œil*. Pour lui, et suivant une vieille idée remontant, dans le domaine latin, à Lucrèce, mais largement répandue à la Renaissance (voir le *Traité des songes* de Cardan[20]), des objets émanent constamment des images – *eidola* en grec et *species* en latin. Preuve en est la permanence de l'image du soleil dans l'œil, après sa perception : « Si, après avoir regardé le soleil ou quelque corps lumineux, tu fermes les yeux, tu le reverras dans ton œil sous le même aspect, pendant un long temps ; c'est signe que les images pénètrent en lui. » Après avoir traversé l'espace, ces *species* pénètrent l'œil par la pupille, mais en s'inversant (sur le modèle de la « chambre noire » bien connue des peintres), pour se réinverser ensuite, selon un processus mystérieux pour lequel Léonard propose plusieurs solutions, ingénieuses (il imagine une manière de miroir au fond du cristallin) mais sans véritable lien avec une vérité anatomique que son époque n'avait pas les moyens d'atteindre.

Le *sfumato* et les jeux ordonnés de l'ombre et de la lumière

Cette étude, parfois hasardeuse, des mécanismes du regard, n'avait rien, bien entendu, de gratuit, et c'est elle qui servit de base à une autre réflexion – fondamentale aux yeux de Léonard peintre, sur les jeux qui, sa vie durant, l'obsédèrent, ceux de la perception de l'ombre et de la lumière et sur la manière de les restituer. De là un chapitre entier des *Carnets* consacré, précisément, à « L'ombre et la lumière »[21], et fait de remarques souvent redondantes et jetées sans ordre sur ces feuillets des années 1490 jusqu'à la fin du second séjour milanais. On y trouve d'abord toute une taxinomie des

différentes formes d'ombre : ombre primitive, ombre dérivée, ombre brisée, ombre simple, ombre composée… et des schémas illustrant géométriquement la répartition des zones d'ombre lorsqu'un obstacle s'interpose devant une source de lumière. Cela débouchant sur tout un arsenal d'injonctions techniques permettant au jeune peintre d'apprendre à reporter sur la toile la diversité lumineuse de la nature : « Quand il s'agit de reproduire des choses enchevêtrées, arbres, prairies, cheveux, barbe, fourrures, les personnes d'expérience emploient quatre degrés de lumière pour rendre la même couleur : d'abord un fond sombre, puis un mélange qui a un peu la forme de la partie à reproduire, troisièmement une partie plus claire et plus définie, quatrièmement tu feras les lumières de préférence dans les parties hautes, pour les mouvements de la figure [*sic*][22]. » Cet important chapitre a donc le grand mérite de montrer que le fameux *sfumato* de Léonard, l'art de noyer et voiler les contours, pour créer un effet vaporeux « sans lignes ni bordures, à la manière d'une fumée », n'a rien d'un caprice esthétique mais s'appuie sur ce qui apparaît ici, malgré le désordre formel des notations, comme une science des contours : « Les bords rectilignes des corps sembleront brisés quand ils limitent un espace obscur qui reçoit la percussion de rayons lumineux. » Pour atténuer cette coupante impression et organiser un imperceptible dégradé, Léonard va donc superposer plusieurs couches translucides, d'une extrême finesse : *La Joconde* sera l'illustration absolue du procédé avec, sur le visage du modèle, la vingtaine de couches infimes dont la superposition, répartie sur au moins trois années, créa, entre autres, son extraordinaire carnation. Plus généralement, il s'efforce d'en tirer parti pour mettre en application son goût pour l'esthétique de l'ombre, avec, ainsi, la représentation « des villes ou des édifices vers le soir ou le matin, dans le brouillard », ou sa prédilection pour « les édifices vus de très loin, le soir ou le matin, à travers la brume ou une atmosphère dense, [et qui] n'ont d'autres parties éclairées que celles qu'atteint le soleil à l'horizon [tandis que] les parties qui ne

voient pas le soleil conservent la nuance imprécise et neutre de la brume »[23]. La technique du *sfumato* lui permet ainsi d'organiser les différents plans de ses tableaux en estompant leurs limites, et de laisser le plan ultime, celui du fond, dans le flou d'un artistique et très étudié *non finito*. La technique n'était pas nouvelle : le naturaliste Pline l'Ancien, au livre XXXV de son *Histoire naturelle*, décrivait déjà au Ier siècle après J.-C. l'invention du peintre Apelle, qui recouvrait son tableau d'une fine couche noire d'ivoire calciné (*atramentum*) à même d'atténuer légèrement les couleurs trop vives, tout en intensifiant les effets de réflexion de la lumière. Les Flamands la connaissaient aussi : peut-être le peintre sicilien Antonello da Messine (1430-1479) l'aurait-il rapportée d'un voyage à Bruges où il était allé recevoir les leçons de Jan Van Eyck. Mais ce fut Léonard qui en porta la pratique jusqu'à l'excellence, dans ses plus grands tableaux milanais, et son trait à lui, maître du dessin, put ainsi, pour les besoins de la cause, s'estomper jusqu'à disparaître. Au point d'aboutir à l'illusion (laïque) de la réalisation d'un bien vieux rêve : celui de donner naissance à des œuvres d'apparence « acheiropoïète », c'est-à-dire réalisées sans le secours de la main humaine, à l'image de ces icônes, sans trace de plume ni de stylet, que l'on pensait miraculeuses dans le monde byzantin.

6

Le temps des chefs-d'œuvre milanais

Une première commande : *La Vierge aux rochers*

Il est difficile d'affirmer que ces différentes études, sur les corps et les drapés, sur l'ombre et la lumière, débouchèrent mécaniquement, à chaque fois, sur la production de chefs-d'œuvre, mais elles semblent bien plutôt en avoir accompagné, par intermittence, la réalisation dans le milieu que fréquente maintenant Léonard, fût-ce à sa marge : la cour ducale. Sans doute faut-il ainsi discerner l'ombre de Ludovic le More[1] dans la première sollicitation du talent de Léonard en terre lombarde, cette *Vierge aux rochers* – ainsi désignée pour la première fois dans le catalogue du Musée royal en 1830 – dont l'Histoire a voulu que nous disposions de deux exemplaires, l'un au Louvre[2], l'autre à la National Gallery de Londres[3]. Il s'agit de ce que l'on appelle parfois le premier tableau « multifigure » achevé par Léonard. Le sujet, emprunté au *Protévangile de Jacques*, comme une bonne partie de l'iconographie mariale, en est connu. Tout se passe au temps d'Hérode, au moment où le roi organise le « massacre des Innocents », contraignant la Sainte Famille à la fuite. Sur le chemin de

l'Égypte, viennent la rejoindre Élisabeth, « cousine[4] » de Marie, et son fils Jean, sur l'injonction d'Uriel, quatrième archange des évangiles apocryphes, présent sur les tableaux de Léonard en dépit des réserves émises à son sujet par l'Église catholique et romaine.

Le thème du tableau est lui-même, d'ailleurs, sujet à caution, le dogme de l'Immaculée Conception ne faisant pas non plus l'unanimité dans l'Église : il ne sera d'ailleurs consacré qu'en 1854, par la Constitution apostolique *Ineffabilis Deus*. Venue d'Orient (par l'Irlande), cette croyance a été portée en Occident par les Carmélites et – surtout – par l'ordre mendiant des Franciscains, contre les Dominicains, fermes soutiens de la cause « maculiste[5] ». Mais depuis la seconde moitié du XIVe siècle, elle a gagné en popularité et, en 1370, un ordre de chevalerie lui a même été consacré, celui de Notre-Dame-de-l'Espérance. Quant au concile de Bâle, en 1439, il a confirmé le point de vue des Franciscains, avant que le pape, Sixte IV della Rovere (1414-1484), franciscain lui-même, n'en fixe définitivement, en 1477, la fête au 8 décembre.

Les Franciscains sont tenus en haute estime à Milan, d'autant que la pieuse (*mulier sancta et religiosissima* selon le chroniqueur Giovanni Simonetta) Bianca Maria, épouse de Francesco Sforza, s'est choisi l'un d'eux pour confesseur, et que le duc lui-même a tenu à rappeler aux institutions communales leur devoir d'oblation pour la fête du 8 décembre. Dès 1475, donc, Fra Stefano Oleggio prononce dans « son » église – franciscaine – de Saint-François-Majeur (San Francesco Grande), place Saint-Ambroise à Milan, une série de sermons où il y propose la construction d'une chapelle dédiée à l'Immaculée Conception et suggère, à cet effet, la création d'une confrérie laïque. Il est écouté et, le 8 mai 1479, les tout nouveaux confrères confient à Francesco Zavatarri, peintre milanais reconnu, héritier de toute une dynastie, et à Giorgio della Chiesa les peintures de la voûte de la chapelle, puis, le 8 avril 1480, ils chargent Giacomo del Maino de l'exécution du retable. À la tête d'un des principaux

ateliers d’artistes sur bois de la ville de Milan, c’est un sculpteur célèbre, dont on voit en particulier le travail, depuis 1469, dans le chœur de l’église Saint-Ambroise, toujours à Milan. Le retable doit représenter en son sommet, au centre, Dieu le Père entouré de séraphins, avec, au-dessous, la Vierge elle-même parmi anges et prophètes, et, en périphérie, une série de panneaux (*capitoli*) illustrant des épisodes de sa vie. Très ouvragé, il s’ouvre, en son centre, pour un tableau de forme cintrée, avec, de chaque côté, un autre panneau, de taille inférieure et rectangulaire. Devant l’ensemble, sans doute dans une niche, une statue de bois, de la Vierge et de l’Enfant, représentera l’*Immacolata*, offerte à l’adoration des fidèles chaque 8 décembre[6]. Le 7 août 1482, l’armature du retable doit être terminée puisque le prix en est réglé à l’artiste, et le 25 avril 1483, la confraternité signe, devant son notaire, un contrat complexe avec trois peintres. Deux sont milanais : les frères de Predis, Evangelista (1440-1491), sculpteur sur bois, mais surtout, à partir des années 1480, portraitiste officiel de la cour de Ludovic, et Ambrogio (1455-1509), enlumineur de formation et peintre réputé, à la tête de l’important atelier familial. Le troisième artiste n’est autre que Léonard de Vinci, dont on n’a plus entendu parler depuis qu’il a abandonné, à Florence, son *Saint Jérôme*, et qui resurgit ainsi, solidement inséré dans une équipe totalement milanaise. Mieux encore : si, dans le contrat, il est – administrativement – logé dans la maison des frères de Predis (porte Ticinese), il est le seul à y être appelé « maître ».

Assez difficile d’abord, puisque confuse et rédigée en lombard et en latin, mais très détaillée, la commande, qui va jusqu’à définir ce qu’il faudra de bleu de Prusse pour les vêtements de la Vierge, s’adresse indistinctement aux trois artistes. Leur travail comporte plusieurs volets : la dorure du bois du retable et la peinture des trois panneaux, la première revenant, pense-t-on, à Evangelista, le panneau central à Léonard et les deux autres à Ambrogio. Tous trois doivent, solidairement, recevoir pour ce travail 800 lires impériales (plus une prime négociable à l’achèvement de l’œuvre),

avec un premier versement de 100 lires, le 1er mai, suivi, à partir de juillet et jusqu'à épuisement du solde, de versements mensuels de 40 lires. Le programme iconographique est très précis : le panneau central représentera la Vierge, l'Enfant, un groupe d'anges et deux prophètes ; et les panneaux latéraux, quatre anges, musiciens d'un côté et chanteurs de l'autre[7]. Les confrères exigent enfin, pour s'assurer de la conservation du tableau, une garantie décennale… Quant au délai fixé, il manque de clarté : il est en effet question du 8 décembre, fête de l'Immaculée Conception, mais sans que l'année soit précisée. 1483, comme beaucoup l'ont cru ? Cela ferait sept mois de travail. Au regard des délais en général demandés par les artistes, c'est peu vraisemblable. 1484, alors ? Ou plutôt 1485, ou bien même, vu la complexité du cahier des charges, 1486 ? L'œuvre, quoi qu'il en soit, ne sera jamais officiellement livrée, et nous n'en sommes là qu'au début d'un invraisemblable imbroglio juridique de vingt-cinq années, qui aboutira au dédoublement du tableau.

Pourquoi cet échec ? Pour de simples raisons financières ? De fait, les confrères, en décembre 1484, n'ont versé que 730 lires sur les 800 promises, et la « prime », qui devait être négociée, ne couvre pas même les frais engagés par les artistes pour l'achat des fournitures. Pourquoi ces confrères n'ont-ils pas observé jusqu'au bout les termes du marché originel ? Et dans quelles conditions Léonard a-t-il fini par se trouver dégagé de ses obligations à leur égard ? Pour tenter d'en juger, nous disposons d'un document juridique, une « supplique » du début des années 1490[8] : Ambrogio et Léonard y rappellent qu'ils ont exécuté dans sa totalité le travail prévu par le contrat de 1483 et que les 800 lires qui leur ont été allouées ont été absorbées par la seule teinture dorée du retable. Sur les 1 200 lires demandées en supplément, il ne leur en a en outre été proposé que 100 pour « la Notre-Dame faite par le Florentin ». Il s'agit là, à l'évidence, d'une procédure d'appel : adressé à l'autorité supérieure (l'« illustrissime et excellentissime seigneur », c'est-à-dire Ludovic le

More), cet appel ne peut être que la conclusion d'un long cheminement juridique. C'est un document décisif puisque les peintres y demandent soit la nomination d'experts pour juger de la valeur matérielle de leur travail, soit la possibilité de vendre « ladite Notre-Dame à l'huile » à des acheteurs qui se sont déjà fait connaître. Il est donc parfaitement établi que le tableau de Léonard, pour être ainsi mis sans ambages sur le marché de l'art, est alors terminé.

Or l'affaire reprend, à nos yeux tout au moins, en 1503, quand Ambrogio relance la supplique qui, une dizaine d'années plus tôt, n'avait sans doute pas eu de suite favorable. Les temps ont changé : Ludovic est prisonnier des Français, et c'est à Louis XII que s'adresse maintenant le peintre. Le roi relance effectivement le processus juridique, mais la confrérie fait constater l'absence de Léonard (il est à Florence) : nouveau blocage, mais il ressort des attendus que l'ensemble (retable et tableaux) a été livré, ACHEVÉ, avant le décès d'Evangelista, et que tout est en place dans l'église San Francesco. En 1506, Léonard, après sept ans d'absence, revient à Milan, et Ambrogio relance à nouveau la procédure qui, cette fois, aboutit, le 27 avril, à une étrange transaction : Léonard recevra bien 200 lires, mais seulement s'il termine – ou fait terminer – son panneau, INACHEVÉ, dans un délai de deux ans. Il n'est évidemment plus question du même tableau, mais de son double, celui, sur la même thématique, qui fut acquis en 1880 par la National Gallery, après avoir été acheté en 1785 par le peintre Gavin Hamilton au comte Cigogna, administrateur de la confrérie Santa Caterina alla Ruota (Sainte-Catherine-de-la-Roue), substituée aux ayants droits de la confrérie de l'Immaculée Conception supprimée en 1781. Tableau qui aurait donc rapporté, en fin de compte, 200 lires à Léonard. En résumé : en 1503, le tableau « du Louvre » est en place, à San Francesco Grande, et en 1506, il n'est plus question que de celui « de Londres », sans doute à peine ébauché (esquisse au pinceau et sous-couche, visage et chevelure de la Vierge ?)[9] alors par Léonard puis

terminé par Ambrogio. Qu'est-donc devenu entre-temps le premier ? Pour expliquer son passage en France, des hypothèses, multiples et contradictoires, évoquent sa présence dans plusieurs cadeaux de mariage royaux, ou sa confiscation par un souverain français lors de telle ou telle « guerre d'Italie », mais si sa présence en France est probable dès le XVIe siècle, elle n'est avérée dans les collections royales qu'en 1627.

Demeure la question essentielle : pourquoi les confrères ne se sont-ils pas contentés de la première version, pour ensuite se satisfaire de la seconde ? Pour répondre, on a invoqué le non-respect, par Léonard, du programme fixé en 1483, où, en principe, ne figurait pas Jean le Baptiste. Difficile, cependant, d'imaginer que les commanditaires aient brutalement découvert, en 1486, un tableau jusque là inconnu d'eux : le contrat avait bien prévu que l'œuvre serait exécutée dans l'atelier des de Predis, qui n'avait rien, pas plus que ses homologues, d'un bunker : les confrères y avaient libre accès et il était de tradition, pour les commanditaires d'un tableau, d'aller contrôler sur place l'avancée et la qualité des travaux. Sans doute ce programme évolua-t-il en fonction de discussions et de nouvelles directives, verbales ou portées sur des documents que nous n'avons pas. À noter, d'ailleurs, que jamais les confrères ne mirent en avant, pour refuser de payer, de quelconques libertés prises par Léonard avec ledit programme de 1483. Pas plus que de subtiles connotations iconographiques subrepticement introduites par le peintre, ce qui a pourtant été parfois suggéré.

Dans les deux versions, tout d'abord, le décor est limité, au premier plan, par un précipice qui coupe le spectateur de la scène : ainsi isolé, l'espace se définit donc ici comme celui du refuge, essentiellement hors des tribulations de l'histoire humaine. C'est un décor de montagnes austères, véritable chaos de granit (« monts et rochers doivent être réalisés à l'huile », précise simplement le contrat). Cela peut renvoyer à la figure même du Christ, entendu comme « une montagne découpée dans une

montagne sans intervention de la main humaine[10] », ou bien s'entendre dans une perspective plus directement franciscaine, l'ordre étant tout particulièrement attaché au roc de La Verna, dans les Apennins toscans, où saint François, en 1224, reçut les stigmates. D'autant que l'arrière-plan se compose d'un double paysage de montagnes rocheuses, ouvertes à gauche sur une étendue d'eau – représentant la pureté de la Vierge – définie par le dominicain du XIVe siècle Domenico Cavalca comme « la veine de la plus belle eau[11] » et souvent assimilée à l'époque, selon l'étymologie Maria/*mare*, à… la mer elle-même – dans la version « anglaise » du tableau, le « lac » a d'ailleurs pris une véritable ampleur maritime.

Quant à la Vierge proprement dite, son visage est manifestement l'objet de tous les soins de l'artiste, selon les mots du Cantique des cantiques (47) : « Tu es, mon amour, toute beauté, et il n'y a aucune tache en toi. » Elle occupe le sommet de la pyramide formée par les quatre personnages, et sa broche est au centre du tableau. Dans la version du Louvre, elle se tourne légèrement vers Jean : son bras droit enveloppe délicatement le corps du Baptiste en position de prière, tandis qu'elle le couve du regard. Sa main gauche s'étend, dans un geste protecteur, au-dessus de Jésus qui, de l'autre côté de la base de la pyramide et en léger contrebas, lève les yeux vers Jean et esquisse dans sa direction le geste de la bénédiction. Y aurait-il inversion de la hiérarchie, et le Christ serait-il ici, *de facto*, mis à l'écart, d'autant que c'est vers Jean qu'Uriel, l'archange, tend le doigt dans le geste classique, adressé au spectateur-adorant, du *Venite adoremus*[12] ? Faudrait-il voir là l'écho de la vénération florentine pour le Baptiste, ce qui a fait dire parfois, contre toute vraisemblance, que Léonard serait arrivé de Florence avec, dans ses bagages, le tableau, aux dimensions exactes, cintrage compris, de l'emplacement prévu au cœur du retable ? À moins qu'il n'ait décidé d'imposer à Milan une scène d'inspiration résolument florentine ! C'est oublier le statut du peintre qui, payé par le donneur d'ordre, doit s'en tenir à la lettre de sa commande. Ce que nous voyons donc sur le tableau ne peut

que correspondre à la volonté des confrères. Or il se trouve que les Franciscains vouent effectivement au Baptiste un culte particulier, en partie fondé sur l'homonymie entre *Jean* et le fondateur de l'ordre, *Giovanni* di Pietro Bernardone, dit François d'Assise. De fait, Vierge, Christ et archange, par leurs gestes convergents, attirent ici la protection divine, métaphoriquement, sur l'ordre. Spécifique aux Franciscains, cette dévotion au Baptiste avait été en particulier théorisée par un de leurs réformateurs contemporains, Amédée Menez de Silva (Amédée du Portugal, 1430-1482), ascète qui prêcha un temps, dans les années 1450-1460, à Milan, avant de devenir le confesseur du pape Sixte IV. Dans son ésotérique *Apocalypsis nova*, que consulta peut-être Léonard, est en effet affirmée la primauté de la Vierge et du Baptiste dans le processus de l'Immaculée Conception. Peu probable, toutefois, que la lecture de ce texte ait été le fruit d'un choix délibéré chez l'artiste, et sans doute lui fut-elle conseillée par la confrérie, pour lui permettre de s'imprégner du type de spiritualité que devrait dégager son œuvre. Quoi qu'il en soit, franciscaine à souhait, cette *Immaculée Conception* se place tout à fait dans la perspective du commanditaire, à laquelle Léonard a dû et su s'adapter.

Dans la seconde version, celle de la National Gallery, le côté « franciscain » de la scène paraît atténué avec la disparition du geste impérieux d'un archange désormais plus méditatif, même si le pédagogisme religieux est maintenant plus appuyé, avec les auréoles des enfants, l'inscription ECCE A/GNIUS (« Voici l'Agneau ») identifiant un Baptiste au *facies* nettement moins juvénile, et la lance en forme de croix, visible dans ce seul exemplaire anglais, alors qu'elle n'était perceptible, dans celui du Louvre, qu'à travers des lignes implicites – celle qui relie les mains du Christ, d'Uriel et de la Vierge, perpendiculaire à une autre, que crée la main tendue de l'archange[13]. Le fond y est globalement inchangé, à part l'extension – on l'a dit – de l'étendue d'eau. Le décor floral, très travaillé, y serait, disent les spécialistes, moins chargé symboliquement que dans la

version parisienne où ils reconnaissent ancolies, gaillets, cyclamens, iris, millepertuis (pour les chagrins de la Vierge, sa foi, son humilité…), alors que dans la seconde figureraient des fleurs parfois imaginaires, telle une étrange et composite jonquille. Le drapé du vêtement de la Vierge a retrouvé une allure plus sage et plus « classique », et la facture, enfin, des rochers, nettement plus approximative, a fait douter d'une participation quelconque de Léonard au tableau. Quant aux personnages, grandis, voire grossis, dans cette version, leur carnation diffère nettement de celle de la première, où ses couleurs chaudes s'opposaient à celles, bien plus froides, du décor. Ici, le « froid » serait plutôt l'apanage des corps, le fond portant – toutes choses égales – les couleurs les plus chaudes. L'impression y est donc fort différente, même si la composition est finalement la même : des études récentes y ont fait apparaître de notables repentirs, Léonard ayant, dans un premier temps, choisi de représenter, dans la partie droite du tableau, un ange enveloppant du bras le corps de l'Enfant Jésus, ainsi qu'une Vierge la main sur la poitrine, avant d'en revenir à la structure adoptée pour la version du Louvre. De fait, l'Enfant, dans la version londonienne, paraît réintégré dans le processus narratif de l'extraordinaire rencontre, tandis que les couleurs, plus vives, voire plus crues, font disparaître le *sfumato* présent dans la première version où le jeu d'ombres atténuait les contours et conférait à la scène profondeur et obscurité, en harmonie avec l'ambiance feutrée de la chapelle, seulement éclairée par le jeu des bougies lors des solennités du 8 décembre.

Moins tragique, plus plate en dépit de la plus grande vivacité des couleurs (voir le bleu du « lac » et du vêtement de la Vierge), cette version anglaise, de mains et d'époques multiples, manque peut-être de l'unité d'inspiration qui caractérisait la première, même si les dominantes or et bleu, exigées par le contrat de 1483, y sont mieux respectées que précédemment, et le gommage des particularités trop franciscaines la fait sans doute rentrer dans le rang des Vierges renaissantes plus traditionnelles.

Mais rien dans les documents à notre disposition ne permet de penser que les contemporains aient discerné entre les deux versions une quelconque différence de nature, voire d'essence, et le danger peut être ici celui de la surinterprétation – à vouloir à tout prix trouver dans le premier tableau matière à justifier un refus de la confrérie et un recadrage autoritaire du créateur. Il semblerait donc que la raison de l'existence de deux *Vierge aux rochers* soit surtout à rechercher (au moins en grande partie) du côté de la mauvaise estimation, par les confrères, du prix du travail des deux peintres, d'autant que Léonard insiste, dans plusieurs documents juridiques, sur leur incompétence en la matière…

Reste l'extraordinaire tableau du Louvre, où la voûte rocheuse à peine ouverte et les couleurs estompées du décor et des vêtements laissent la lumière émaner essentiellement de la carnation des saints visages. Œuvre sans précédent : les modèles qu'on lui assigne, entre autres *L'Adoration dans la forêt* de Filippo Lippi (1459)[14], sont bien peu convaincants. La technique de Léonard peintre est en pleine évolution, et si les souvenirs de l'enseignement de Verrocchio sont toujours bien présents, *La Vierge aux rochers*, première œuvre milanaise, marque une étape décisive dans l'affirmation de son talent au sein d'un milieu milanais où il a été accueilli avec les égards voulus, mais où il va devoir désormais se frayer un chemin à sa mesure.

Une savante traversée du désert ?

Ce que furent les moyens de survie de Léonard dans la première moitié des années 1480 demeure aujourd'hui encore un mystère. En tant qu'artiste, il ne reparaît vraiment dans le paysage qu'en 1490 avec *La Madone Litta*, dont il n'a sans doute d'ailleurs exécuté que le dessin. Nous n'avons trace, pour cette période, et depuis *La Vierge aux rochers*, d'aucune commande

particulière, si l'on excepte une étrange demande, datée du 23 avril 1485 et rapportée par Ludovic le More à Maffeo de Treviglio, ambassadeur auprès de Matthias Ier Corvin (1443-1490), roi de Hongrie : pour ce roi, il aurait, dit-il, commandé à Léonard une Vierge « aussi belle, aussi superbe, aussi dévote qu'il sache faire sans ménager aucun effort[15] »… Cette commande a-t-elle été suivie d'effet ? Difficile de le savoir, mais, digne époux de Béatrix, fille du roi Ferdinand d'Aragon, Matthias Corvin était bien, entre autres qualités, un prince humaniste, qui réunit une bibliothèque considérable et voulut introduire, notamment dans ces années 1480, ce qu'il pouvait de la culture du temps dans son palais et sa ville de Buda : on y montre aujourd'hui la statuette d'un *Cavalier sur un cheval cabré* de bronze à patine vert sombre attribué à… Léonard, et plutôt fondu, pense-t-on, quelques années plus tard, sur l'un des modèles d'argile sur lesquels il s'exerçait en vue de ses différents projets de monuments équestres. Qu'elle ait abouti ou non, cette commande virtuelle doit sans doute s'entendre comme un témoignage de l'estime dans laquelle le More tient, dès cette époque, le jeune Léonard, à qui il ne passera pourtant de « grandes commandes » qu'une douzaine d'années plus tard.

Mais pour l'instant, cette vacuité peut expliquer l'urgente nécessité où se trouva l'artiste, dans les années 1485, d'adresser au Sforza, qui restait le meilleur employeur potentiel de l'endroit, l'offre de services que nous connaissons. D'autant qu'elle s'appuie sur ce qui semble avoir été, chez Léonard, une solide remise à niveau – sur le plan technique –, démarche rendue possible par l'ambiance culturelle milanaise, où la réflexion sur le concret est essentielle. De fait, les premiers relevés de paiement reçus, ces années-là, par Léonard, remontent à 1487, pour des propositions architecturales touchant le grand problème milanais du temps, celui de la tour-lanterne de la cathédrale (le « Dôme »). Ce chantier n'en finit pas : il a vraiment commencé en 1386, après la destruction des ruines de la vieille cathédrale Santa Maria Maggiore incendiée en 1075, en même temps que sa

voisine, la basilique Santa Tecla. C'est alors Giovanni Galeazzo Visconti qui, sans lésiner sur les moyens, donne son impulsion à ce qu'il espère être bientôt la cathédrale-phare d'un État italien qu'il ambitionne de diriger. À la place de la brique initialement prévue, il opte pour le marbre ; le projet s'amplifie et passe de trois à cinq nefs. En 1448, l'abside est terminée, mais le chantier progresse lentement, sous la direction des incontournables Solari : Giovanni, de 1452 à 1481, puis son fils Guiniforte et son gendre, le sculpteur Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522). Et l'on en arrive enfin à la fameuse et si complexe « tour-lanterne » (*tiburio*[16]), de tradition lombarde : il faut dire que pour cette coupole gothique à base octogonale, les problèmes sont multiples. En 1481, la structure de soutien est en place : quatre piliers de 2,67 mètres de large (seulement…), mais ce n'est qu'en 1487 (ou 1488) qu'Amadeo, pour la mise en place de la coupole prévue, lance un véritable concours adressé aux architectes du chantier ainsi, entre autres, qu'à ceux de la chartreuse et de la cathédrale de Pavie. Apparemment, donc, Léonard fait partie des experts sollicités. De ses travaux demeurent des dessins et notes, dans le *Codex Trivulzianus* : pour renforcer la stabilité de l'édifice, Léonard prévoit à grande hauteur, au-delà de la coupole, un couronnement appuyé soit sur des arcs-boutants, soit, au niveau de chaque face, sur une abside[17]. Il prend même à son service, afin de réaliser la maquette de son projet, un charpentier assistant, Bernardino de'Madis. Pour ce travail, il reçoit plusieurs paiements : le 30 juillet 1487 ; les 7, 18, 27 août ; puis le 30 septembre, ainsi qu'un défraiement additionnel en janvier de l'année suivante.

Manifestement, les propositions de Léonard ne furent pas retenues, mais l'obsession de l'architecture ne le quittera plus, sur un mode, d'ailleurs, tout à fait particulier, celui de l'ingénieur, soucieux des forces, des équilibres et des pesées, bien loin des soucis d'imitation de l'antique qui animent les débats du temps, à partir des textes redécouverts de Vitruve. En témoignent deux cents dessins, autour de trois grandes périodes : ces années 1490, où il

s’intéresse au problème des églises à plan centré ; l’an 1506, au moment où il projette une villa pour Charles d’Amboise ; puis la période française, de 1516 à 1519, pour le château royal envisagé par François Ier.

Léonard parmi les artistes de cour : la fête du Paradis

Si les temps, pour Léonard, sont encore aléatoires, il a visiblement bien compris les enjeux et les rapports de force en cette ville de Milan où il a choisi de faire carrière. L’essentiel s’y joue dans un tout petit monde : la cour des Sforza, source de toute commande et de toute faveur. Rien d’étonnant, donc, à ce qu’il s’affirme prêt, on l’a vu, à mettre ses compétences au service de manifestations à la gloire de la personnalité centrale, celle qui cumule pouvoirs politique et financier : Ludovic le More[18]. Or la vie, en cette cour milanaise comme dans ses homologues italiennes, est rythmée par le retour récurrent d’un moment essentiel, celui de la fête, qui en est à la fois la vitrine et le ciment. Fête paradoxale, puisqu’elle est le lieu par excellence des arts éphémères, mais aussi celui de la théâtralisation cérémonielle d’un pouvoir à vocation dynastique. Seuls de grands artistes peuvent donc réussir à jouer harmonieusement sur ces deux composantes, pour des moments où le potentat délivre au peuple de cour son message : démonstration de sa puissance de souverain, sous la forme de triomphes à l’antique, et/ou revendication d’un idéal convenu, fait de paix et d’harmonie. Cette fête nécessite donc l’intervention de plusieurs experts : un artiste technicien pour son élaboration et un (ou des) poète(s) pour en faire connaître au monde l’éclat et la grandeur[19]. Et c’est ainsi qu’échoit à Léonard et au poète florentin Bernardo Bellincioni l’honneur redoutable d’organiser la scénographie de la *festa del Paradiso*[20] dans la Sala Verde du

palais Sforza, le 13 janvier 1490. Les festivités y sont ordonnées par Ludovic le More en l'honneur d'Isabelle d'Aragon, à la suite de ses noces avec Gian Galeazzo, célébrées un peu moins d'un an plus tôt, en février 1489[21]. Bellincioni est chargé du livret du spectacle et Léonard de sa mise en scène. Excellente collaboration, de l'avis général, pour cette fête qui, « donnée en l'honneur de la duchesse Isabelle par le seigneur Ludovic, fut désignée sous le vocable de Paradis en raison du paradis conçu avec beaucoup d'art et d'habileté (*ingegno ed arte*) par le maître florentin Léonard de Vinci, avec toutes les sphères et planètes en mouvement, lesquelles planètes étaient représentées par des hommes, sous la forme et dans la tenue décrites par les poètes, et tous y parlaient à la gloire de la susdite duchesse Isabelle ». Pour juger de son éminente qualité, nous avons la chance de disposer de ce témoignage du philologue et historien Tristano Calco, secrétaire du More, et, surtout, de celui[22] d'un spectateur enthousiaste et émerveillé, Iacopo Trotti, ambassadeur de la famille d'Este à Milan. Nous apprenons ainsi que ce spectacle eut lieu dans la Sala Verde, au sommet de l'escalier d'honneur du palais de la via Gregorovia, salle étroite avec sept fenêtres sur la cour du château, décorée de fresques de Léonard aujourd'hui perdues, et s'ouvrant, en son extrémité, sur la chapelle privée de la famille. À gauche en entrant, on trouvait les gradins réservés aux « gentilshommes », « d'où l'on pouvait tout bien voir », dit Trotti, et, en face, une estrade pour les musiciens. Puis, toujours à gauche, une autre estrade, recouverte d'un riche décor de tapis, pour le duc et ses invités de marque.

Le spectacle lui-même, en soirée, se divisa en deux parties distinctes, mais sans solution de continuité. La première se voulait un hommage dansant, musical, mais respectueux, à la duchesse, où de fastueuses ambassades de pays réels, exotiques ou fantaisistes vinrent tour à tour la saluer, en des entrées solennelles, à grand renfort de chevaux et cavaliers. Arrivèrent ensuite, après les ambassades terrestres, celles du ciel, avec

Grâces, Vertus et dieux guidés par Jupiter. Et à minuit et demi (heure la plus favorable selon l'astrologue de la cour), commença la représentation « théâtrale », annoncée par un ange voilé, sur fond d'un rideau de satin. Le plafond, au-dessus de la scène, avait une forme semi-ovoïde (*semiuovo*) : sur fond d'or, des chandelles, harmonieusement réparties, y figuraient les étoiles, cependant que des niches abritaient des acteurs personnifiant les sept planètes, disposées par ordre d'importance. Sur la partie supérieure de l'« œuf », douze *tondi* (petits tableaux de format rond) portaient les signes du zodiaque. La scène d'ouverture, où se découvrait le décor, s'accompagnait bien sûr de douces (*suavi*) musiques. Une fois le silence revenu, apparut Jupiter qui, s'adressant à Apollon, passa en revue les qualités et mérites d'Isabelle d'Aragon, tout en disant son désir de descendre sur terre la voir dans sa réalité. Apollon confessant ne pas la connaître, le maître des dieux la lui décrit comme une nouvelle déesse, tandis qu'à ce concert de louanges se joignent Diane (la Lune), Vénus, Mars, Saturne… L'un et l'autre dieux descendent alors sur terre, pendant que Mercure est envoyé auprès d'Isabelle lui présenter les hommages divins. Puis Jupiter en appelle aux Grâces et aux Vertus, pour leur faire part de sa décision de les offrir à Isabelle. Apollon les mène jusqu'à elle, et, après avoir chanté des sonnets de Bellincioni, elles quittent la scène, suivant Isabelle qui regagne en leur compagnie les appartements nuptiaux.

Inutile de chercher à cette fête un sens trop ésotérique, en lui prêtant, comme cela a pu se faire, une finalité profondément philosophique, en particulier celle de replacer, théâtralement, l'homme au centre de la Création. C'est en fait là un éloge spectaculaire des mérites des Sforza renforcés par ceux, noblement espagnols, de la famille d'Aragon à la tête du prestigieux royaume de Naples. Grâce à Léonard (et à un autre Florentin, Bellincioni), les Sforza entrent ainsi dans le grand monde de la mythologie allégorique, où Alexandre VI Borgia se recommande d'une improbable ascendance égyptienne, et les rois de France d'un légendaire « Hercule

gaulois ». Quant aux Vertus et aux Grâces, elles ne cessent, avec Justice et Prudence, de danser dans ces bals mythologiques dont François Ier sera si friand. Les *Balii* (la danse), en Italie du Nord, constituent en effet un art à part entière, précisément codifié dès le milieu du siècle : par Domenico da Piacenza, de Ferrare, l'initiateur du genre avec son *Art de la danse* (*De la arte di ballare e danzare*, 1440) ; son élève, le chorégraphe Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420-1484), auteur en 1463 d'un *Art* similaire (*De practica seu arte tripudii*) ; ou bien Antonio Cornazzano, de Piacenza, et son *Libro dell'arte del danzare* (1445). Mais nous ne sommes guère loin, en la circonstance, des ballets de cour, ni non plus de la pièce de l'auteur latin Plaute, *Amphitryon*, où Jupiter, désireux de séduire la mortelle Alcmène, dont la beauté et les mérites lui sont connus, délègue auprès d'elle son messager Mercure. Et précisément, l'*Amphitryon* antique est une pièce à la mode : récemment reconstituée, elle vient d'être traduite par un étrange diplomate érudit au destin tragique[23], Pandolfo Collenuccio, et elle a été représentée pour la première fois, trois ans plus tôt (1487), à Ferrare, pour les noces de Lucrezia, la fille illégitime d'Hercule d'Este, un passionné de théâtre ancien. Léonard, évidemment au courant de cet engouement, s'amuse ici à se démarquer de la pièce pour en renouveler le sens. Point question à Milan, bien sûr, d'intrigue amoureuse : n'oublions pas que la salle de spectacle communique avec la chapelle privée des Sforza, et l'on comprend bien que le don divin que reçoit Isabelle est un présent de grâce et de vertu, don garanti (que l'on songe à l'heure choisie pour le spectacle !) par la favorable conjonction des planètes ! Léonard et Bellincioni s'appuient donc sur les vogues du temps, astrologique et théâtrale, pour un spectacle brillant, sur un décor que permettent les machines de Léonard, invisibles du public et… inconnues de nous.

Léonard peintre de cour : le *Portrait de musicien*

Sans que nous connaissions avec certitude le cheminement qui l'a mené jusque-là, nous savons donc que Léonard, dès les années 1485, a ses entrées dans l'entourage culturel des Sforza, à titre d'artiste de cour. Au point de se voir chargé de plusieurs portraits de proches du duc. Qu'en est-il ainsi d'un énigmatique *Portrait de musicien*[24], seul portrait masculin « sur chevalet » attribué à Léonard, à dater, peut-être, de 1485 ? Il figure un jeune homme avec, à la main, une partition (découverte en 1905, après un nettoyage par le célèbre restaurateur Luigi Cavenaghi), portant les mots *Cant… Ang* (*Cantum Angelicum* ?). Ce présumé musicien, représenté de trois quarts, regarde au-delà du spectateur, à sa droite. Son identité n'est pas établie. On a parlé d'Atalante Migliorotti, chanteur, luthier, et sans doute le musicien le plus proche de Léonard, peut-être même son élève, qui l'aurait accompagné de Florence à Milan (après 1490, il regardera surtout du côté de la cour de Mantoue). Ou bien de Franchino Gaffurio (1451-1522), maître de chapelle de la cathédrale de Milan depuis janvier 1484, un peu trop vieux (trente-trois ou trente-quatre ans), malgré tout, pour être le modèle du tableau, âgé d'une vingtaine d'années. Ou de Galeazzo da Sanseverino (1458-1525), *condottiere* au service de Ludovic Sforza et ami de Léonard, qu'il hébergea un temps, semble-il, à Milan. Ou bien aussi d'un musicien flamand de passage. Ou même, selon certains, de Josquin des Prés, au service des Sforza en 1483-1484. À moins, tout simplement, qu'il ne s'agisse ici que de Giovanni Galeazzo Sforza lui-même, le propre neveu du More[25] : comme les peintres de son temps, Léonard ne travaillait pas pour le plaisir de représenter un proche, mais sur commande, pour gagner sa vie, et les commandes lui provenaient essentiellement des Sforza… On a reproché à ce portrait sa rigidité, torse et tête du sujet étant orientés dans la même direction, et la moindre qualité artistique du chapeau et des vêtements a fait

penser au travail d'un assistant. Pas d'arrière-plan végétal, pas de paysage, mais un fond neutre, sur lequel se détache un visage intelligent et mélancolique, avec des boucles blondes dignes d'un miniaturiste. Le clair-obscur est nettement marqué, et les lignes paraissent quelque peu estompées, tandis que la position de trois quarts du visage permet de mieux mesurer la vie intérieure du « musicien » : le jeu subtil des muscles, délicatement tendus, qui animent ses lèvres et le regard perdu au-delà de la partition suggèrent que le « musicien », professionnel ou aristocratiquement amateur, s'apprête à chanter. Impression renforcée par l'allure des pupilles, légèrement (et différemment) dilatées par l'effort de concentration. Un tableau sans doute inachevé, selon les experts, mais témoignant d'une technique de haut niveau, capable de capter l'instant ô combien fugitif où va s'exhaler le souffle de l'artiste, au moment d'entonner le *Cantum angelicum ad divinum opus…* de Gaffurio. Preuve, dans l'éternel débat entre la peinture et la poésie, de la capacité du pinceau à saisir et à magnifier l'éphémère.

Une maîtresse ducale : *La Dame à l'hermine*

Des mêmes années date un tableau à l'histoire mouvementée, la fameuse *Dame à l'hermine* : propriété de l'État polonais depuis le 29 décembre 2016, il avait été acquis en 1798 par la famille Czartoryski, pour être exposé de 1830 à 1876 à Paris, à l'hôtel Lambert, siège de l'émigration libérale polonaise, avant de regagner Cracovie, d'être présenté un temps à Dresde (1916-1920), confisqué en 1939 par les Allemands pour un bref passage à Berlin, réclamé par Hans Frank, gouverneur de Pologne (exécuté à Nuremberg en 1946), pour son château de Bavière, puis de

retrouver la Pologne à la fin de la guerre, d'être exposé en 2011-2012 à la National Gallery de Londres, enfin de rentrer, définitivement, à Cracovie… Il s'agit d'une commande émanant de Ludovic Sforza en personne et représentant, en buste, la toute jeune Siennoise Cecilia Gallerani (1473-1536)[26], excellente latiniste, très bonne musicienne et, par ailleurs, aussi charmante qu'intelligente. Née d'un père (Fazio) diplomate et financier, Cecilia avait été fiancée, à dix ans, à un rejeton de la précédente dynastie, âgé de vingt-quatre ans, Giovanni Stefano Visconti. Fiançailles rompues, sans doute pour une affaire de dot, en juin 1487. Et c'est peu de temps après (1488 ou début 1489) qu'elle devint, à quinze ans, la maîtresse de Lodovico Sforza, lui-même fiancé depuis 1480 à la Ferraraise Béatrice, issue de la prestigieuse maison d'Este (1475-1497). Il s'agissait là, pour les parvenus Sforza, de la promesse d'une union flatteuse, mais l'officialisation du mariage fut repoussée de 1490 à 1491 du fait de l'omniprésence de Cecilia au Castello Sforzesco (Château des Sforza) : en témoigne Giacomo Trotti, l'ambassadeur… ferrarais à Milan, dans une lettre de novembre 1490. Ludovic, y déplore-t-il, bien loin d'attendre avec l'impatience espérée l'arrivée de Béatrice, coule des jours heureux avec sa maîtresse Cecilia, jolie comme une fleur et, de plus, enceinte. Nécessité (diplomatique) fait loi et le More, bien à contrecœur, finit par demander en févier 1491 à Cecilia de quitter le château ducal, pour éviter un conflit avec Béatrice d'Este, qu'il a épousée le 18 janvier de la même année. Mais Cecilia, solidement installée au château, accumule les propriétés, à Pavie et à Saronno, confortée par la passion du More qui pousse le souci de justice jusqu'à offrir aux deux femmes, après ses noces somptueuses à Pavie, des tenues identiques… Et Cecilia donne naissance, le 3 mai, à un garçon, Cesare[27], futur abbé de l'église San Nazaro Maggiore en 1498 et chanoine de Milan en 1505. L'évolution de la liaison est suivie de près dans les cours italiennes, et surtout à Ferrare, où l'affront fait à la famille d'Este est de plus en plus mal vécu. Ludovic doit choisir : soit envoyer discrètement sa

maîtresse au couvent, soit, pour sauver les apparences, lui trouver une « position » et… une autre résidence. C'est chose faite le 27 juillet 1492, jour où Cecilia épouse en grande pompe le comte Ludovico Carminati de Brambilla, dit le Bergamino. Nouvelle comtesse Bergamina, elle vivra désormais au Palazzo Carmagnola, présent de Ludovic, en grande dame de la Renaissance, muse et mécène des écrivains et poètes.

Le tableau date donc sans doute des débuts de leur relation (1489 ou début 1490), avant la grossesse de Cecilia, à moins, comme on l'a soutenu, qu'il ne s'agisse du cadeau d'adieu, en 1492, de Ludovic à son amante. Mais la *sbernia*, manteau solennel, sans manches et souvent doublé d'hermine, ouvert ici sur l'épaule gauche du modèle, rappelle la toute récente vogue espagnole, suscitée, on l'a dit, par les noces spectaculaires de Gian Galeazzo Sforza et Isabelle d'Aragon, célébrées le 5 février 1489 au Dôme de Milan. Là aussi, mais de manière plus sensible que dans le *Portrait de musicien*, l'artiste saisit ses sujets en plein mouvement : leur attention est attirée par un objet indéterminé, hors du cadre, la jeune fille comme l'animal se tournant dans sa direction, vers leur gauche et, en même temps, vers la lumière. Le haut du corps de Cecilia demeure cependant orienté vers sa droite : ce mouvement de délicate torsion, amorcé dans le *Portrait de Ginevra de'Benci*, trouve ici sa parfaite expression[28], Léonard n'y étant pas contraint, pour d'évidentes raisons, à conserver à son modèle la rigidité de médaille des portraits de mariage. Cecilia, beauté juvénile, régulière et sans défaut, vêtue du vêtement à l'espagnole à la mode, y ébauche un de ces sourires dont Léonard a le secret, comme si de la lumière qui vient frapper son épaule surgissait, hors de notre vue, une présence aimée… Pourquoi alors l'hermine ? En raison d'un jeu sur le mot *galê*, « hermine » en grec en même temps que racine supposée du nom de la jouvencelle (Gallerani) ? De la blancheur proverbiale de l'animal, synonyme de pureté dans la symbolique du temps ? De l'ordre de l'Hermine conféré en 1486 à Ludovic par le roi Ferrante d'Aragon, qui

avait valu au duc le surnom d'*Italico morel, bianco eremellino* (« le Maure italien, à l'hermine blanche[29] ») ? Cecilia idéalisée deviendrait alors un symbole politique, celui de l'excellence des relations entre Ludovic et Ferdinand Ier de Naples[30]…

Mais si l'on se refuse à désincarner à ce point ce tableau aimablement charnel, pour en ramener la symbolique dans le champ de l'humain, la jeune amoureuse, riche de la présence, en son giron, de l'hermine ducale, peut paraître une manière de double métaphorique de son amant, le peintre inscrivant ainsi leur réciproque et fusionnelle passion dans le secret de la composition de ce tableau. D'autant que d'après des études spectrographiques récentes[31], on aurait d'abord eu affaire ici à un buste classique de jeune fille, auquel fut ensuite ajoutée une belette de petite taille. Or la belette symbolise, depuis l'Antiquité, la parturiente : c'est elle[32] qui permet à Alcmène d'accoucher d'Hercule en dépit de la colère jalouse de Junon à l'encontre de sa rivale terrestre. Cette histoire que l'on trouve, entre autres, dans les *Métamorphoses* d'Ovide (IX, 273-323), bien connues à la Renaissance, a été popularisée par les manuels de mythologie et les nombreuses éditions renaissantes du poète latin, comme on peut le voir dans l'*Ovide moralisé* conservé à la BnF[33] sous le nom de *Bible des poètes : Comment la pucelle Galantis fut muée en belette*. Peut-être alors l'ajout de la belette renvoyait-il à la récente grossesse de Cecilia, qu'aucun autre signe physique ne trahit sur le tableau, même s'il faut se garder d'oublier que la belette, dans les bestiaires du temps, est également symbole de lascivité… Cette belette prit ensuite, dans un nouveau repeint de Léonard, assez d'ampleur pour devenir l'hermine – hybride de furet, fouine, belette, doté d'étranges pattes de canidé – que nous voyons aujourd'hui, avec, sinon une valeur héraldique, du moins la signification symbolique que lui prête la Renaissance : l'*Iconologie* de Cesare Ripa, bible de l'herméneutique de l'époque, fait de l'hermine, qui préfère mourir plutôt que de voir sa fourrure immaculée souillée de boue[34], le symbole de la pureté (*pudicitia*) absolue.

Et Léonard connaissait parfaitement ce lieu commun de la symbolique renaissante. En témoigne une de ses notes (manuscrit H de la bibliothèque de l'Institut de France) sur la vertu de modération : « L'hermine, dans sa modération, ne mange qu'une fois par jour. Et pour éviter de souiller sa pureté, préfère se laisser prendre par les chasseurs plutôt que d'aller chercher refuge dans une tanière boueuse. »

Message d'amour, donc, et d'autant plus évident que Cecilia conserva le tableau jusqu'à sa mort, en 1536. En septembre 1492, peu avant de disparaître, Bellincioni, courtisan bien informé et tout dévoué au More, consacrera au tableau, à son commanditaire, à son modèle[35], « dont les yeux… font du soleil une ombre obscure » (image empruntée à Pétrarque), l'hommage d'un sonnet où, jalouse de l'« art », la nature dit son ire à l'encontre du « génie » et du « talent de Léonard ». Pas de quoi s'irriter, conclut le poète en une brillante pirouette épigrammatique, puisque l'art de Léonard donne l'immortalité non seulement au modèle, mais à la nature elle-même. Avec, sous le pinceau de l'artiste, ce qu'il faut d'idéalisation pour persuader le More de sublimer cet amour charnel et le guider vers les hauteurs éthérées où vaquent les muses des poètes et des plus nobles des chevaliers.

Une autre maîtresse : *La Belle Ferronnière*

C'est à une chaînette ornée d'un bijou (un camée) ou *ferronnière*, sur le front du jeune modèle, que ce célèbre tableau du Louvre doit son nom, à la suite, dit la légende léonardienne, d'une confusion. Ce titre était en effet attribué, dans les inventaires des XVIIe et XVIIIe siècles, à un autre tableau, du même musée, représentant la splendide épouse de l'avocat Jean Féron[36], maîtresse de François Ier et surnommée, par un jeu de mots facile, « la belle ferronnière ». Tandis qu'un autre, officiellement de Léonard, portait le nom

passe-partout de *Portrait de femme italienne*[37]. Mais au moment d'en tirer une gravure[38], en l'an X, Ingres lui attribua inconsidérément, dit-on, celui de son voisin d'inventaire, *La Belle Ferronnière*. L'erreur fut vite découverte mais le mal était fait et le chef-d'œuvre de Léonard passa sous ce titre à la postérité.

Il représente donc, lui aussi, une jeune femme. En rouge (encore le vêtement « espagnol »), de trois quarts, avec un regard interrogateur et pénétrant, droit fixé sur un spectateur incapable d'échapper, quel que soit l'angle, à l'emprise de ces deux yeux perçants et… légèrement divergents. Un étroit parapet de pierre, au bas du tableau, sépare ce spectateur du modèle, sorte de fenêtre ouverte sur la jeune femme : sa présence, à leurs yeux maladroite, a conduit certains à refuser à Léonard la paternité du tableau, même si ce « parapet » se retrouve chez Antonello da Messina[39] ou Giorgione. Également critiquée, la violence de la lumière : d'une source située hors du tableau, elle vient durement frapper le visage et le haut de la poitrine du modèle, faisant par contraste apparaître une zone très sombre sur sa pommette gauche. On a vu là, parfois, le résultat mécanique des études de Léonard sur la réfraction des rayons lumineux, et il est vrai qu'à bien y considérer, la composition peut se ramener ici à un jeu d'ovales (le visage…) et de triangles (l'ombre…) admirablement mariés, selon les canons de proportion décrits à la même époque par Luca Pacioli. Quant au panel de couleurs, il est dominé par le rouge du vêtement, le noir sombre d'un fond quasi monochrome et le beige délicatement doré du visage, écho des rubans polychromes noués sur l'épaule du modèle. Tout ici tend à un idéal, la perfection formelle, avec ce que cela peut inclure d'inévitable rigidité : aucun des mouvements de légère torsion du buste esquissés, ébauchés sur les portraits de Ginevra ou de Cecilia ne vient ici animer la silhouette de la dame, tournée vers nous mais statique, digne et sévère. Léonard entendait-il ici faire œuvre « sculpturale », le parapet trouvant alors sa justification en tant que socle de ce buste pétrifié ?

Qui donc pouvait être cette jeune femme, pour avoir mérité pareil hommage artistique ? L'histoire du tableau, mal établie, n'aide pas à l'identification du modèle. Fit-il partie de la collection de portraits italiens d'Anne de Bretagne, en 1500, à Amboise, enregistré (n° 5) sous le titre « Ung autre tableau paint sur bois d'une femme de façon ytalienne » ? Est-ce lui que vit Antonio de Beatis, en octobre 1517, à Blois, puisqu'il y évoque chez Léonard, au château du Cloux, « un portrait à l'huile d'une certaine dame de Lombardie » ? Faudrait-il voir ici la « duchesse de Mantoue » mentionnée par le père Dan en 1642 dans son *Trésor des merveilles de la maison royale de Fontainebleau* ? Quant à la confusion prêtée par la tradition à Ingres, ne serait-elle pas antérieure d'un siècle ? En 1709, quand Nicolas Bailly fait l'inventaire des collections royales, c'est en effet lui, apparemment, qui confond le premier *La Belle Ferronnière* anonyme et le *Portrait de femme italienne* prêté à Léonard. Mais pour que se précise quelque peu le débat, il faudra attendre le début du XIXe siècle et la découverte de plusieurs poèmes épigrammatiques d'Antonio Tebaldeo (1463-1537), précepteur d'Isabelle d'Este, transcrits par une main indéterminée au verso d'un feuillet du *Codex Atlanticus* (f. 456 v.) consacré à des études géométriques. Ainsi celui-ci, le premier :

> Comme l'art a été bien inspiré de répondre à la nature !
> Vinci aurait pu montrer ici son âme, comme il a représenté tout le reste.
> Il ne l'a pas fait, si bien que l'image aurait pu avoir plus de vérité encore.
> S'il en est ainsi, c'est que son âme appartient au More !

Et le deuxième se conclut sans aucune ambiguïté :

Celle dont il est ici question s'appelle Lucrezia, et à elle les dieux
Ont tout donné d'une prodigue main. Quelle rare beauté !
Le More l'a aimée, Léonard l'a peinte.

Poèmes qui ont amené le critique et historien de l'art Gault de Saint-Germain (1754-1862)[40] à voir, dans les poèmes et le tableau, une même célébration de Lucrezia Crivelli, elle aussi maîtresse du More, quelque temps après Cecilia. Cette dame d'honneur de Béatrice d'Este (1475-1497) avait été mariée à un courtisan proche de Bonne de Savoie (l'épouse de Galeazzo Maria Sforza), dont elle avait eu une fille. Elle devint la maîtresse du More au début des années 1490, au grand dam de Béatrice, qui n'obtint jamais son éloignement. Quand la malheureuse duchesse mourut en couches le 3 janvier 1497, le duc montra bruyamment un ostensible désespoir, qui ne l'empêcha pas, toutefois, de poursuivre sa liaison avec Lucrezia. Désormais, et plus que jamais, officielle maîtresse en titre, elle accoucha, le 10 mars de la même année, d'un garçon, Giovanni Paolo, futur *condottiere* et premier marquis de Caravaggio. La situation de la *« magnifica et dolorosa domina Lucretia de Cribellis »* (« la magnifique et douloureuse Lucrezia Crivelli »), alors à son zénith, lui permit d'acquérir nombre de bénéfices ecclésiastiques pour son frère, ainsi que, pour elle-même, de vastes terres. Le More prisonnier des Français le 10 avril 1500, elle dut quitter Milan dans l'urgence, enceinte d'un nouveau garçon, mais elle eut la chance paradoxale de bénéficier de la bienveillante protection de la généreuse Isabelle d'Este, sœur de Béatrice, qui, après avoir pensé un moment l'envoyer au couvent, lui permit de passer de longues années, en famille, à la Rocca di Canneto, près de Mantoue[41].

Si l'on hésite à accepter ce postulat d'un lien direct entre poèmes et tableau, reste une possibilité : voir ici le portrait de Béatrice d'Este, sous la

forme d'un hommage du More à son épouse la duchesse, seule autre femme, à la cour de Milan, susceptible de mériter pareille idéalisation. Ce dont pourrait aussi témoigner l'identification de 1642 (par le père Dan) à la *duchesse de Mantoue*. Problème : les portraits de Béatrice dont nous disposons sont des portraits de profil, qui se prêtent mal à une comparaison avec la *Ferronnière*. Tout juste peut-on mentionner un dessin des années 1500-1510, manifestement à l'image de cette *Ferronnière*. Ce serait, si l'on en croit son propriétaire au début du XVIIe siècle, un *Portrait de Béatrice d'Este* réalisé par… Léonard lui-même. Si les experts refusent cette trop optimiste paternité, cela indique à tout le moins que pareille identification n'était pas alors tenue pour absurde. Même si le buste de Béatrice, par Gian Cristoforo Romano[42], taillé dans le marbre en 1491 (ou un peu avant), n'a pas grand-chose à voir avec l'œuvre de Léonard, paradoxalement plus sculpturale, et qui, plus vraisemblablement, immortalisa, au plus fort de leur relation (1493-1494), les traits de l'une des plus importantes maîtresses du More.

Et une Vierge : *La Madone Litta*

Cette série d'œuvres capitales s'achève sur un tableau que, précisément, Léonard n'acheva pas lui-même, *La Madone* dite *Litta*[43], du nom de l'un de ses propriétaires, le duc Antonio Litta Visconti Arese (1819-1866), qui la vendit en 1865 au tsar Alexandre II. Entre deux baies ouvertes sur un paysage de montagne, une Vierge lumineuse, au sourire maternel à peine esquissé, s'y détache sur un mur sombre. Son buste et son visage sont représentés de trois quarts, et l'Enfant, qu'elle allaite, de profil, tourne un œil rond vers le spectateur. La scène, d'une grande douceur, occupe la presque totalité de l'espace, laissant peu de place au décor. Le jeu des lumières et des ombres y est étudié avec une telle précision que l'on a pu

parler ici de sculptures peintes. L'essentiel y est une évidente fusion entre deux êtres, avec une mère qui tient fermement en ses mains le corps très enfantin d'un fils aux cheveux broussailleux, lequel manifeste son enthousiasme en agitant visiblement pieds et jambes et en saisissant le sein de la Vierge où il puise (goulûment) sa vie. Deux dessins préparatoires (conservés à Paris et à Francfort) permettent d'affirmer que Léonard fut impliqué dans la confection du tableau, à tout le moins dans le tracé, fortement marqué, des figures. Même si, de l'avis des spécialistes de l'œuvre, il en confia (sous sa surveillance) la mise en couleurs à l'un de ses meilleurs élèves, Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516)[44], dont on a également retrouvé deux dessins préparatoires. Cela, sans doute, parce qu'il se trouvait déjà (vers 1490) profondément impliqué dans les projets ambitieux de son maître et commanditaire, le duc Sforza.

La *bottega* milanaise de Léonard : l'irruption de Salaï

À la fin des années 1480, se réunit apparemment autour de Léonard, non pas à proprement parler une *scuola* (une école), mais une *bottega* (un atelier), où vont se côtoyer, sur plusieurs générations, disciples et apprentis. Dans la toute première de ces générations occupe la vedette un Milanais entré à dix ans, en 1490, dans l'entourage immédiat de l'artiste, et promis à un avenir médiatique aussi riche qu'équivoque : Gian Giacomo Caprotti da Oreno. D'origine modeste, puisque son père Pietro di Giovanni entretient les vignes de Léonard (un cadeau de Ludovic Sforza), l'enfant, voleur compulsif, mérite apparemment très tôt[45] le peu flatteur surnom de *Salaï* (du nom, peut-être, d'« Allah », ou bien, plutôt, de *sala[d]ino*, « petit diable » ; dans la *Morgante* de Pulci, œuvre bien connue de Léonard, c'est

là le nom d'un démon). Qu'il s'agisse d'une pointe d'argent de 22 sols dérobée à Marco d'Oggiono, un autre élève, d'une bourse de 2 livres et 4 sols volée dans des vêtements de palefreniers venus essayer leurs costumes dessinés par Léonard pour une *giostra* donnée par Galeazzo da Sanseverino, ou bien d'une pièce de cuir offerte à Léonard pour y tailler une paire de bottes, et qu'il revend 2 livres pour s'acheter des bonbons (anisés), Léonard pardonne tout à ce charmant garçon recueilli moyennant quelques florins, alors qu'en général ce sont les apprentis qui paient pour les leçons du maître. Ce voleur patenté (Léonard, exaspéré, raconte cinq larcins dans ses *Carnets*) lui sera un garçon de courses en même temps qu'un modèle, et il continuera à tout lui passer, à le vêtir richement et, globalement, à le gâter, comme en attestent bien des factures portées dans les *Carnets*. Mais, au contact de l'artiste, il acquerra suffisamment de savoir-faire pour que Léonard le laisse intervenir sur certaines de ses toiles. Sous son nom personnel, il produira d'ailleurs plusieurs dessins et tableaux : « certains ouvrages qui sont considérés comme de Salaï ont été retouchés par Léonard », assurera Vasari, et il figure, en histoire de l'art, parmi les « peintres lombards »[46]. Mais sa notoriété lui viendra surtout des fantasmes que sa beauté, complaisamment décrite par le même Vasari (« ravissant de grâce et de beauté, avec ses abondants cheveux bouclés »), déclenchera chez nombre de commentateurs qui se plairont à voir en lui l'amant de l'artiste. Et d'autres en feront même le véritable modèle de *La Joconde* dans les yeux de qui ils discerneront un L pour Léonard et un S pour Salaï. Cela malgré les extrêmes réserves des experts du Louvre pour qui aucun des multiples examens de laboratoire subis entre 2004 et 2009 par le tableau n'y a détecté la moindre lettre, tandis que les nombreuses craquelures imposées par le temps peuvent inspirer n'importe quel délire (sur)interprétatif. Il faut dire qu'a largement concouru à la légende de relations homosexuelles entre le maître et l'élève un dialogue fictif entre Phidias et Léonard, imaginé par Lomazzo dans les années 1560, dans son *Libro dei sogni* (*Livre des*

songes)[47]. Le peintre est censé y avouer, pour Salaï, un amour qu'il justifie sur le mode platonicien : « Comprenez que l'amour masculin n'est que le produit de la *virtù* qui rapproche les hommes… afin qu'ils puissent, dès leur plus jeune âge, atteindre la virilité tout en étant capables de l'amitié la plus solide. » Cela joint à la multiplication, à l'époque, dans la production de Léonard, de profils de jeunes hommes, bouclés à souhait, face, parfois, à un vieillard… Quoi qu'il en soit – et même si ses mentions de Salaï, dans les *Carnets*, se rapportent en général à ses méfaits ou à des dépenses –, Caprotti suivra fidèlement son maître tout au long de sa vie, que ce soit à Mantoue, à Venise, à Florence en 1500 et même à Rome en 1513, puis au Clos-Lucé, en un moment où l'entourage italien de Léonard aura nettement perdu de sa densité.

Mais dans les années 1490, Léonard, devenu à son tour, dans sa ville d'adoption, un maître, peut compter en sa *bottega* – difficile à situer topographiquement – sur nombre de collaborateurs et d'apprentis, parfois difficiles à identifier[48] : y arrive ainsi le 18 mars 1493, selon Léonard lui-même, un Allemand, « Giulio Tedesco » (« Julio l'Allemand »), peut-être celui qui sera par la suite son assistant technique et scientifique ; un an plus tard, c'est au tour d'un « Galeazzo » et, en 1497, d'un « Benedetto » et d'un « Joditti ». En 1499, il verse de l'argent à « Bartolomeo » et à « Arrigo », et sont aussi nommés, sans plus de commentaires, « Gianmaria, Benedetto, Gianpetro, Salaì, Bartolomeo, Girardo ». Mais on trouve aussi dans l'atelier des peintres de haut niveau, qui, pour être ses disciples, n'en sont pas moins, déjà, de vrais professionnels[49] : ainsi les frères de Predis, et surtout Ambrogio, portraitiste connu dans la ville, qui joue un rôle important, on l'a vu, dans la saga de l'élaboration de *La Vierge aux rochers*. Ou Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1515), futur portraitiste des cours de Milan et de Mantoue. Ou son ami Marco d'Oggiono (1470-1549), avec qui il réalisera une célèbre *Résurrection du Christ entre les saints Léonard et Lucie*[50]. Celui-ci se révélera d'ailleurs excellent dans la reproduction des œuvres du

maître, puisque c’est à lui que s’adressera le doyen de la cathédrale de Sens, Gabriel Gouffier, pour commander la magnifique *Cène* du Louvre[51], exécutée dans les années 1506-1509. On rencontre également là des gens aussi considérables que Cesare da Cesto, proche de Raphaël, et qui eut l’heureuse inspiration (ou l’occasion…) de copier le chef-d’œuvre disparu de Léonard, *Léda et le cygne*[52]. Ou encore un autre fidèle, Giovanni Pietro Rizzoli, dit Giampetrino, lui aussi auteur d’une *Cène*, en 1516 ou peu après[53], une œuvre exceptionnelle, exposée depuis 1821 à la Royal Academy de Londres, proche de l’original et document précieux pour se faire une idée, notamment, de ses couleurs premières. Sans compter un autre artiste de grand talent, Bernardo Luini, dont plusieurs œuvres ont été, à un moment ou un autre, imputées à Léonard, et auteur présumé, lui aussi, d’une *Cène*, celle de Saint-Germain-l’Auxerrois, même si d’aucuns l’attribuent aujourd’hui à l’entourage de Cesare Magni (1495-1534). Autrement dit, la *bottega* qu’en une dizaine d’années Léonard a réussi à se constituer est un prestigieux atelier de peintres, où, si l’on en croit une lettre qu’il adresse en 1496 à Ludovic, il conserve six personnes à plein temps. Rien à voir avec la foisonnante *bottega* de Verrocchio, dont il ne reproduit pas le modèle. Ici l’on peint, dans une atmosphère nettement plus feutrée, on observe le maître, dont on imite ou reproduit les œuvres, surtout après le succès de la première version de *La Vierge aux rochers*, et, plus tard, celui de *La Cène*. Mais l’on ne sort pas de ce domaine de spécialité. Cela n’empêche pas ledit maître de se tourner, pour son propre compte, vers d’autres domaines artistiques, potentiellement plus prestigieux, dont celui de la fonte du bronze.

7

Le temps des grandes commandes ducales

La Cène

Avec ces brillants portraits, Léonard a nettement marqué son intégration au sein de la communauté artistique milanaise et sa proximité avec le More : en dépit de l'originalité des mœurs princières du temps, on ne confie pas à n'importe qui le soin de peindre ses maîtresses, surtout quand on a réussi à anoblir sa « dynastie » en épousant une dame de la stature de Béatrice d'Este. Nombreux sont les portraitistes de talent à Florence et à Milan, mais il en est peu de son envergure. Chacun de ces tableaux, tout en satisfaisant son commanditaire, dépasse en effet sa simple vocation de représentation pour devenir à lui seul un manifeste : la peinture, comme Léonard l'entend, est l'art majeur, avec un pouvoir d'évocation égal à celui de la poésie, et une capacité de restitution des volumes analogue à celle de la sculpture. L'art du portrait, comme le confirmera son *Traité de la peinture*, est en effet au centre de ses recherches, et Léonard, en saisissant le vivant, concurrence en quelque sorte la nature. Ce n'est pas par hasard que

le poète Bellincioni, son ami, souligne de manière récurrente, dans les poèmes qu'il consacre à ses portraits, cette rivalité, le mérite de la peinture étant pour lui de saisir ce qui ne peut se voir ni s'entendre (Matthieu Deldicque), et relève de l'essence même du personnage. Conscient de cette excellence, le More n'hésite donc pas à le choisir pour ce qui sera son chef-d'œuvre milanais, l'*Ultima Cena*, notre *Cène*, en même temps que pour ce qui aurait dû être le monstrueux cheval dynastique des Sforza.

Rien de plus dynastique, déjà, que cet immense projet de *Cène* dont le More[1] confie la responsabilité, en 1494, à Léonard. Ce sera d'ailleurs la plus vaste de ses œuvres achevées : 4,60 mètres de haut sur 8,80 de long, soit l'espace de la paroi nord du réfectoire de Santa Maria delle Grazie, église dominicaine récente puisque fondée, avec le monastère attenant, en 1463. Achevée en 1482, l'abside avait été détruite en 1492 sur l'ordre de Ludovic, pour laisser la place à une autre, chef-d'œuvre de Bramante, faite d'un énorme cube surmonté d'une coupole et relié à lui par une série de pendentifs reposant sur une galerie adornée d'une alternance de baies ouvertes et fermées. Le carré lui-même s'ouvrait sur quatre arcs en plein cintre tangentiels, en leurs sommets, à la circonférence inférieure de la coupole, dont l'un débouchait sur le chœur surmonté d'une élégante voûte en parapluie. Pourquoi tant d'attention, de la part du More, à cette église dominicaine ? Au point de détruire un bâtiment à peine sec pour en confier le remplacement au plus brillant architecte du temps ? C'est que Ludovic a décidé d'en faire son mausolée personnel, en y logeant son sépulcre et celui de son épouse. Il vient d'ailleurs dîner deux fois par semaine dans son réfectoire et fera placer, au-dessus du travail de Léonard, ses armes personnelles (DUX MEDIOLANI) après 1494, quand il sera officiellement investi du titre de duc, avec, à gauche et à droite, celles de ses fils. Mais au-delà de la revendication dynastique ainsi sanctifiée, sa commande a également une plus haute finalité : celle de donner une transcendance au quotidien du lieu, par l'évocation, au sein de ce réfectoire monastique, du

dernier repas du Christ, en présence des douze apôtres, la veille de l'Arrestation. L'Ultime Repas, qui écrase l'humble réfectoire de toute sa force mystique, s'y intègre jusque dans sa matérialité, avec des zones de lumière issues des sources bien réelles que sont les baies de la pièce, ainsi que des lignes de fuite dans l'axe de celles du réfectoire, sans qu'il faille invoquer ici une quelconque intention de trompe-l'œil, vu la position dominante de l'œuvre dans cette modeste pièce de service.

Les conditions de travail, pour le peintre, ne furent pas simples, si l'on en croit les chroniques et *Vies* d'artistes du temps, truffées d'anecdotes léonardiennes toujours insolites et souvent à la limite de l'extraordinaire. De l'avis de Matteo Bandello, neveu du prieur de Santa Maria delle Grazie et auteur de fameuses *Nouvelles*, il lui fallut ainsi partager son temps entre sa *Cène*, où il œuvrait « quand lui en venait l'envie ou la fantaisie », et les ateliers où se préparait, comme on le verra, le moule du « superbe cheval de terre cuite » des Sforza. Mais il était également capable de grands élans de travail : « Il avait coutume aussi – et je l'ai moi-même vu et observé – de monter de bon matin sur son échafaudage (car *La Cène* s'élève à une bonne hauteur au-dessus du sol) et, disais-je, de ne jamais lâcher son pinceau depuis le lever du soleil jusqu'à la nuit tombée, mais, en perdant le boire et le manger, de peindre continuellement[2]. » Rythme un peu chaotique, qui ne devait guère faciliter l'avancée du chantier : s'imposa, le 29 juin 1497, une lettre de rappel du chancelier de Milan, Marchesino Stanga, pour prier Léonard de se hâter avant de passer à l'autre mur du réfectoire. Le prieur lui-même s'en mêla, réclamant une rencontre à trois, avec le duc et Léonard. Excédé, l'artiste invoqua sa difficulté à imaginer, pour Judas, un visage apte « à exprimer la bassesse de celui qui, après tant de bienfaits reçus, avait eu l'âme assez ignoble pour trahir son Seigneur, le créateur du monde », menaçant, si l'on insistait, de lui donner les traits… du prieur, ce qui, selon Vasari, « fit rire le duc de façon extraordinaire ». Trait ô combien édifiant, avec son juste pendant : si Léonard laissa le visage du Christ

inachevé, ce fut, dit-il, par excès de piété, puisqu'il se reconnaissait incapable d'en trouver le modèle sur terre et impuissant à imaginer « la beauté et la grâce célestes nécessaires à cette image de la beauté incarnée »…

Le résultat fut pourtant spectaculaire, et l'engouement pour cette fresque commença dès son achèvement, pour ne jamais cesser. Ainsi le fidèle Luca Pacioli, qui en avait suivi les travaux, ne ménagea-t-il pas son enthousiasme devant le réalisme et la vie de la scène : « Impossible d'imaginer les apôtres plus bouleversés, à peine entendus les mots venus de la voix qui jamais ne trompe, au moment où Jésus dit : "L'un de vous va me trahir !" » L'instant choisi par Léonard est en effet d'une grande intensité dramatique puisqu'il qui suit immédiatement l'annonce fatidique. L'horreur est générale, mais chacun des apôtres réagit selon sa sensibilité, traduite ici avec plus de vigueur expressive qu'ordinairement. La Cène classique, écrasée sous l'affliction, est ici dynamisée et fortement théâtralisée. À gauche, deux groupes de trois apôtres, à l'évidence encore sous le choc de l'annonce. À l'extrême gauche, Barthélemy se lève avec une indignation que Jacques le Mineur et André manifestent à grand renfort de jeux de mains. Pierre, à moitié levé, regarde avec colère vers le centre de la scène. Devant lui, le traître Judas qui, pour la première fois dans l'histoire postmédiévale de la Cène, figure au milieu des apôtres et non en face d'eux, et marque sa prétendue surprise par un mouvement de recul, tout en serrant d'une main la bourse remplie du salaire de sa trahison, tandis que l'autre plonge dans le pain fatidique : « La main de celui qui me livre se sert à cette table avec moi » (Luc). Pourquoi cette réintégration de Judas parmi les disciples ? Doit-on voir là l'effet d'une demande des Dominicains, attachés à la doctrine du libre arbitre ? C'est de son propre chef que Judas, disciple comme les autres, a choisi le chemin du mal et de la trahison.

Il est donc placé près de Jean qui, alangui (et non endormi, comme parfois), les doigts entrelacés, ignore (ou a trop bien compris) la félonie de

son voisin. De l'autre côté d'un Christ calme et statique au point de jonction des lignes de fuite (l'empreinte supposée d'un clou, sur son front, marquerait ce point…), deux groupes, encore, de trois disciples : Thomas, Jacques le Majeur, Philippe, puis, enfin, Matthieu, Thaddée et Simon, groupes opposés dos à dos et animés, plus que leurs pendants de gauche, de gestes de dénégation et/ou d'indignation (« Serait-ce moi, Seigneur ? »). Toutes les physionomies, ici, sont individualisées, compte tenu, bien sûr, des indications véhiculées et consacrées par la tradition sur les traits et attitudes des apôtres. Le montrent suffisamment les études des figures de Judas, Jacques le Majeur, Barthélémy, Philippe et Pierre, conservées au château de Windsor, pour lesquelles il va puiser dans son vaste répertoire de physionomies, déjà employé pour *L'Adoration des Mages* mais suffisamment diversifié pour éviter cette répétition de visages, dans une même œuvre, qu'il détestait si fort, comme il le répète dans son *Traité de la peinture*[3]. Les attitudes, elles aussi individualisées, concourent au tragique de la mise en scène au point de faire penser ici, par-delà les mystères et drames liturgiques encore en vogue en cette fin de XVe siècle, à un tableau de ces *tragédies sacrées* dont on était si friand à l'époque (surtout à Florence) et où la gestuelle, très accentuée, avait pour vocation de traduire, pour un public parfois peu averti, les paroles bibliques.

Nous ne sommes évidemment pas ici face à une scène de banquet ordinaire, et il ne serait guère utile, comme on le fait parfois, de se référer, pour comprendre les positions des apôtres, au descriptif, donné par Léonard, de convives d'agapes laïques : « L'un, qui buvait, a posé sa tasse et tourne la tête vers celui qui parle… Un autre parle à l'oreille de son voisin, qui se tourne vers lui et tend l'oreille, tenant un couteau et, de l'autre, son pain à moitié coupé. Un autre se retourne, le couteau à la main et, de cette main, renverse un verre sur la table. » Il s'agit ici, tout au plus, de notations instantanées sans rapport direct avec la soigneuse composition exigée par la représentation d'une des scènes nouveau-testamentaires les

plus chargées de sens. Quant à la table elle-même, où abondent évidemment les pains et les coupes de vin voulus par l'Eucharistie, les mets dont elle est chargée, et qui ont fait l'objet d'études multiples, n'ont rien d'aberrant dans la perspective des *tragédies liturgiques*, où costumes et accessoires sont empruntés au monde contemporain, au milieu duquel le sacré doit se frayer son chemin[4].

L'intensité dramatique de la scène tourne donc autour de la trahison essentielle, celle du Christ par Judas, symbole des noirceurs potentielles de l'âme humaine. Mais peut-être le climat de déloyauté était-il ici d'autant plus sensible au public qu'autour du nouveau duc régnait une atmosphère des plus délétères, avec, en 1476, le meurtre de Galeazzo Maria Sforza, la mort mystérieuse, en 1494, de Gian Galeazzo Sforza, la mise à l'écart, en 1483, de Bonne de Savoie, épouse du premier et mère du second, l'élimination définitive, en 1480, de Cicco Simonetta, le secrétaire d'État des Sforza, sous prétexte de trahison – sans compter l'attentat manqué contre la personne même du More, en 1494, vraisemblablement fomenté par les partisans de Bonne de Savoie. À la cour et dans la famille des Sforza, nœud de vipères avéré, les relations étaient donc bien compliquées : « Sans vous offenser, Monseigneur, je n'ai pas confiance en vous, même si vous êtes mon frère », avouait ainsi en 1499 le More, avec une belle franchise, au cardinal Ascanio, vice-chancelier du pape Alexandre VI Borgia et sixième enfant de la fratrie au pouvoir. Sans prétendre trouver une insinuation politique dans le tableau ni y rechercher un quelconque message subliminal, il est difficile de ne pas s'inquiéter de la coïncidence entre son thème central et le ressort principal du fonctionnement du milieu curial milanais : la félonie.

La gamme chromatique de la « fresque » que nous avons aujourd'hui sous les yeux n'a malheureusement plus grand-chose à voir avec l'original. Le désastre qui a altéré ses couleurs est devenu un lieu commun de l'histoire de l'art occidental. Est en général incriminée la technique même

de Léonard en matière de « fresque ». N'ayant pas, dit-on, pratiqué cet art chez Verrocchio, il en aurait négligé les règles les plus élémentaires, et surtout la première, qui exige que l'on peigne sur un enduit encore *frais*. Cela rend le jet initial déterminant et exclut que l'on puisse reprendre à volonté le travail. Or Léonard, apparemment, a peint ici sur un plâtre sec, recouvert d'un enduit (l'*intonaco*) à base de sable fin, avant de dessiner les figures avec de la terre rouge (la *sinopia*) et d'appliquer sur l'ensemble une pellicule à base de carbonate de calcium et de magnésium, puis l'*imprimatura*, fine couche blanche destinée à faire ressortir les couleurs à venir. Pour la peinture elle-même, il recourt au *tempera*, composé de pigments mêlés d'eau et de jaune d'œuf, ou bien à un mélange d'huile de noix (ou de lin) et de pigments, ces deux techniques se retrouvant en différents endroits du tableau et permettant, en apparence, de multiplier sans risques toutes les reprises souhaitables. Or vingt ans plus tard la peinture s'écaille et commence à se déliter : en 1550, de l'aveu de Vasari, la fresque est « en ruine », comme le fait aussi remarquer, dans son *Trattato della pittura*, le peintre et poète milanais Giovanni Paolo Lomazzo, en 1584 (*« benche la pittura sia ruinata tutta »*, « même si la peinture est ruinée dans son entier »)[5]. L'on met déjà en cause la technique de Léonard : l'usage de l'huile, selon Lomazzo. C'est également l'avis de Paolo Giovio et de Paolo Pino, cependant que d'autres mettent en cause l'humidité du lieu. L'œuvre s'abîme en effet et perd progressivement sa dignité, au point que les moines se permettent d'y creuser, au XVIIe siècle, une porte qui coupe les pieds du Christ. En même temps s'impose l'idée d'une urgence : celle de réaliser des répliques, avant qu'il soit trop tard, pour sauver la peinture (*« salvare il dipinto »*). C'est dans cette intention que le cardinal Borromée fait exécuter, entre 1611 et 1616, une copie par Il Vespino, visible à la pinacothèque Ambrosienne[6], à partir de ce qu'il considère comme les restes d'un tableau (*reliquiae Cenaculi*). Et Borromée, satisfait du travail de l'artiste, pense pouvoir en vérifier la qualité en y confrontant les têtes des

apôtres André, Jacques le Mineur, Judas, Pierre, Jean, ainsi que celle du Christ, avec des dessins qu'il croyait, comme beaucoup (dont Lomazzo), de la main de Léonard : les « cartons de Strasbourg ». Ils ne sont « que » des copies des personnages de *La Cène*, copies peut-être commandées par des prélats français venus à Milan en 1499 et exécutées par Boltraffio à partir de dessins préparatoires conservés dans l'atelier de Léonard. Leur fidélité, en tout cas, fut reconnue dès le XVIe siècle[7].

Des tentatives de restauration à répétition, les siècles suivants, défigureront sans pitié le chef-d'œuvre, dès 1726, année où le peintre Michelangelo Bellotti lave la « fresque » à la soude (ou à la potasse), remplit les blancs à la peinture à l'huile et, sans doute, vernit l'ensemble. Ce travail est détruit cinquante ans plus tard par Giuseppe Mazza qui entreprend de reprendre les visages. On finit par l'arrêter, mais un peu tard, et seuls trois visages échappent à sa vindicte. Des révolutionnaires, à la fin du XVIIIe siècle, crèvent ensuite les yeux des apôtres et transforment le réfectoire en prison. La République cisalpine, créée en 1797 par Napoléon Bonaparte, demande au grand spécialiste de la fresque, le bonapartiste Andrea Appiani, de détacher *La Cène* de son support. Il refuse et rédige un rapport terrible sur son délabrement. Mais l'idée est là : ce n'est qu'en détachant la « fresque » de son mur qu'on parviendra à la sauver. En 1821, nouvelle tentative, confiée à Stefano Barezzi, un expert en la matière puisqu'on lui doit en particulier le transfert, au musée milanais de la Brera, des fresques de Bernardo Luni à la villa la Pelucca de Monza. Comme on pouvait le constater jusqu'aux restaurations des années 1980, il s'attaque à un fragment de la nappe et à un détail de la main gauche du Christ, avant, heureusement, d'abandonner. Dans les années 1850, il réussira malgré tout à révéler, sur les murs latéraux du réfectoire, cinq lunettes aux armes des Sforza. Il faudra attendre en fait le début du XXe siècle pour que deux nettoyages consécutifs s'en prennent à la dégradation du tableau : le premier en 1901, avec une restauration malheureuse menée par un

architecte et un peintre, Luca Beltrami et Luigi Cavenaghi, suivie d'une intervention en catastrophe d'Oreste Silvestri. Le 16 août 1943, Milan subit un bombardement américain massif : le mur de la « fresque », protégé par des sacs de sable, résiste, mais le mur Est s'effondre, de même que la coupole de l'église, ouvrant l'édifice entier à tous les vents : très vite, le tableau se couvre d'une couche de moisissure et, en 1947, Mauro Pellicioli enraye le désastre en y appliquant une gomme-laque noyée dans de l'alcool.

La première véritable entreprise de restauration ne date que de 1978. En l'espace de vingt et une années, les équipes de la conservatrice Pinin Brambilla Barcilon, après avoir fait un effroyable bilan des dégâts accumulés au fil des siècles, vont user des techniques les plus pointues pour donner des pigments les analyses les plus fines. Et après avoir étudié de près les dessins de Léonard ainsi que les copies de l'œuvre les plus anciennes, ses restaurateurs vont donc recréer le tableau, en soulignant les (rares) fragments authentiques et en suggérant, à l'aquarelle, à quoi devaient ressembler les morceaux manquants. Même si le résultat – un peu étrange – a été contesté, on ne peut que reconnaître à ces travaux le mérite d'avoir sauvé ce qui pouvait l'être et de donner de la structure d'ensemble une idée assez satisfaisante, révélatrice en tout cas des intentions globales de l'auteur.

En dépit de la rapide apparition de graves altérations, *La Cène*, d'emblée et jusqu'au milieu du XIXe siècle, fut considérée comme l'œuvre maîtresse de Léonard, opinion solidement installée dans l'Europe cultivée, et surtout en France, dès que son souverain Louis XII eut publiquement marqué son enthousiasme, comme le rapportent, en des termes voisins, plusieurs auteurs du temps. Ainsi Paolo Giovio : « On peut […] admirer à Milan une fresque représentant le Christ à table avec ses disciples, œuvre très appréciée et désirée par le roi Louis, au point de demander à son entourage, tandis qu'il la regardait avec envie, s'il était possible de détacher la peinture de la paroi pour l'emporter en France, ou bien si l'on pouvait

détruire le réfectoire. » Ce qui est surtout admiré alors, c'est, dans la mise en scène léonardienne, l'expressivité des figures, comme le résume Vasari : « On lit sur le visage [des apôtres] l'amour, la crainte, l'indignation, ou encore la douleur de ne pouvoir comprendre toute la pensée du Christ, et l'on ne distingue pas avec moins d'émerveillement l'obstination, la haine, la trahison chez Judas. » Et c'est pour la même raison que Félibien, l'historiographe de Louis XIV, privilégie, dans ses célèbres *Entretiens*, cette *Cène*. Parmi ses tableaux, écrit-il, « celuy qu'on a le plus estimé est une *Cène* qu'il peignit à Milan, où il a représenté tant de belles et différentes expressions sur les visages des apostres, qu'on regarde ce travail comme son chef-d'œuvre ». Bien qu'il s'agît là d'une œuvre profondément religieuse, d'une mise en scène de l'Eucharistie aussi bien que de la trahison, ce fut en effet surtout la qualité des « mouvements et [des] passions de l'âme chez ces apôtres », comme le disait Lomazzo, qui fut célébrée, et non la spiritualité censée s'en dégager. En témoignent bien ces Français qui, dans le discours admiratif, prirent au XVIIe siècle le relais des Italiens, assez discrets après les interventions du cardinal Borromée. Avec un étonnant paradoxe : ce n'était plus sur un orignal dégradé et considéré alors, on l'a vu, comme quasi perdu, que s'appuyaient leurs raisonnements et considérations, mais sur des copies françaises, et surtout sur celle de Saint-Germain-l'Auxerrois[8]. La citent Félibien, mais aussi Raphaël Trichet du Fresne, éditeur, ou Roland Fréart de Chambray, traducteur (en 1662) du *Traité de la peinture* de Léonard, quand ils vont chercher en Italie les sources de ce nouvel art français qui sera pour nous l'art du Grand Siècle.

Pour la réalisation de ce chef-d'œuvre, Ludovic Sforza récompensa Léonard par le don d'une vigne de 7 800 m², dans le vieux quartier de Porta Vercellina, derrière la maison que le duc avait offerte à ses amis Atellani après l'avoir achetée en 1490 à la famille des Landi, comtes de Piacenza. On était là au cœur de ce qui était la grande vigne de San Vittore, près de cette église Santa Maria delle Grazie dont Ludovic entendait faire le

mausolée des Sforza, et il semble que son souhait, un moment, fut de constituer là une sorte de faubourg aristocratique, le cadeau ainsi fait à Léonard s'inscrivant dans ce processus d'anoblissement – de tous points de vue – du quartier.

Le cheval des Sforza : le projet

« Toi qui as fait le modèle d'un cheval que tu n'as pas été capable de couler en bronze et que, pour ta honte, tu as abandonné. »

Cette sortie venimeuse, lancée par Michel-Ange[9] à Léonard, si l'on en croit l'Anonyme Gaddiano, n'a que valeur d'insulte. Si Léonard parvint en effet à la célébrité, voire à la popularité, dans la ville de Milan, ce fut à coup sûr avec l'histoire, longue et parfois confuse, du cheval des Sforza[10], dont les Milanais purent admirer, le 30 novembre 1493, à la Corte Vecchia, une esquisse en argile, à l'occasion du mariage de Bianca Maria Sforza et de l'empereur Maximilien d'Autriche : « Ceux qui, dit Vasari, ont connu le grand modèle que Léonard exécuta en terre affirment n'avoir jamais rien vu de plus beau. » Attestent aussi de cette ferveur les nombreuses épigrammes des poètes de cour qui, à l'instar de Baldassare Taccone, chancelier et poète officiel de Ludovic le More, en chantèrent alors les louanges. Même si cet imposant *modello* devait finir pitoyablement son existence, en 1499, comme cible d'exercice pour les arbalétriers français. Et même, enfin, si l'entreprise était déjà compromise dès 1494, avec la décision de livrer le bronze commandé à la ville de Ferrare – et plus précisément à Ercole d'Este, beau-père de Ludovic – afin qu'il y soit fondu en canons.

Curieuse fin pour un projet ancien : en 1473, Galeazzo Maria Sforza avait demandé à l'architecte et ingénieur Bartolomeo Gadio de lui trouver un artiste susceptible de « représenter le très illustre seigneur notre père de bonne mémoire ». C'était l'homme de la situation : expert en bien des

domaines techniques, et notamment en artillerie, « commissaire aux fortifications et résidences ducales » de Francesco, il avait été confirmé dans sa charge par Galeazzo Maria. Sous les deux ducs, il avait pris notamment en charge la coordination des travaux du gigantesque *Castello* de Milan, où il avait supervisé ceux de la grande tour centrale. Et c'est donc à ce polymathe qu'en 1473 est confié le soin de se mettre en quête d'un artiste susceptible de fondre ce groupe équestre puisque, mieux que quiconque, il était capable de l'inscrire dans le tissu urbain, de manière à y assurer la pérennité de la mémoire ducale.

Galeazzo, en se lançant dans cette aventure, se référait à une tradition milanaise bien ancrée, et depuis longtemps : la ville avait ainsi honoré son podestat (maire), Oldrado di Tresseno, dans les années 1230, par une sculpture équestre sur la façade du Palazzo della Ragione, alors *broletto* (« bâtiment ») municipal, et un siècle après, le seigneur général de la ville de Milan, Bernabo Visconti (1323-1385), s'était rendu hommage à lui-même en se faisant représenter de son vivant (1363-1365), en armes et à cheval, sur son tombeau, par Bonino da Campione[11]. Globalement, l'Italie du Nord offrait à l'époque, de cet art d'apparat, de notables exemples : la caste des *condottieri* de Venise avait ainsi fait élever (1453) à Padoue un monumental (3,90 x 3,40 m) bronze équestre à l'image du *condottiere* Erasmo da Narni, dit Il Gattamelata, figuré en *lorica* (« armure ») antique et tête nue, groupe exécuté selon la vieille technique de la cire perdue. Sans compter un autre prestigieux modèle, achevé en 1488 mais révélé au public seulement en 1496 : le *Colleone* de Verrocchio (fondu, après sa mort, par Alessandro Leopardi) – hommage officiel de Venise au vieil ennemi de Milan, le *condottiere* Bartolomeo Colleoni.

Sur le plan stylistique, cette génération s'était résolument tournée vers les modèles antiques que l'on avait alors sous la main, sans toujours les interpréter avec sûreté : le *Marc Aurèle* du Capitole, longtemps pris pour Constantin et restauré par le pape Paul II en 1466-1467 ; à Venise, les

chevaux de Saint-Marc « empruntés » en 1204 à l'hippodrome de Constantinople et que des amateurs d'antiquités, tel le collectionneur Cyriaque d'Ancône, allaient jusqu'à attribuer à Phidias ; ainsi que l'illustre *Regisole* de Pavie[12], statue de bronze doré représentant un cavalier barbu monté sur un cheval prêt à prendre le trot et censé diriger, de la main droite, les mouvements d'un soleil (d'où son nom) dont les rayons se reflétaient sur son corps. Transportée de Pavie à Milan, comme prise de guerre, en 1315, et réinstallée à Pavie (et redorée) en 1335, elle fut admirée de Pétrarque, qui, en 1364, écrit à Boccace son enthousiasme à son sujet. On retrouvera le même engouement, d'ailleurs, chez Léonard en personne, en 1490, quand il travaillera enfin, et d'arrache-pied cette fois, à la commande Sforza.

Pourquoi pareille vogue des bronzes équestres ? Il s'agissait là, avant tout, d'héroïser de grands soldats, indispensables auxiliaires des princes du temps. L'ambiguïté du projet de Galeazzo Maria n'en apparaît donc que mieux : demander pour son père une statue de ce genre, c'était certes l'inscrire dans la glorieuse tradition des *condottieri*, mais on n'en était plus là chez les Sforza, qui aspiraient maintenant à légitimer les prétentions ducales (voire royales) de la famille, en dépit d'une accession au pouvoir un peu brutale : c'était bien par les armes que le soldat Francesco s'était emparé du duché, conquête « légitimée » ensuite par son mariage avec Bianca Maria, fille du dernier Visconti. Il faut dire que la recherche de respectabilité obsédait depuis un moment les rudes *condottieri* qui avaient successivement mis la main sur la Lombardie. Les Visconti n'avaient pas mal réussi, puisqu'en 1395 l'empereur romain germanique Venceslas, seul habilité à le faire, avait, pour 300 000 ducats, octroyé le titre ducal à Gian Galeazzo. Mais les choses avaient changé quand Francesco Sforza avait cru pouvoir prendre la succession de ces Visconti en 1450, arguant de la formidable ovation qui l'avait accueilli lors de son entrée dans Milan : Frederic III, empereur depuis 1452, se refusa à reconnaître la moindre

valeur légale à cette *acclamatio* populaire spontanée. Seul lien, donc, de Francesco avec la légitimité : son épouse Bianca Maria, une authentique Visconti, en tant que fille (illégitime…) du dernier duc, Filippo Maria. Quand il disparaît en 1466, il laisse ainsi à son fils et successeur Galeazzo Maria une position peu stable, encore fragilisée deux ans plus tard, à la mort de Bianca Maria : rien ne rattache plus désormais ce « duc » autoproclamé à la dynastie officielle.

De là ce souci d'immortaliser dans le bronze la gloire d'un père *condottiere*, et d'y enraciner les invraisemblables prétentions dynastiques des Sforza. Prétentions sans grand rapport avec leur modeste duché, que Galeazzo Maria envisagea sérieusement de métamorphoser en royaume, tout en se faisant proclamer roi de Chypre et de Jérusalem. L'idée du cheval s'inscrivait donc dans ce rêve totalement décalé par rapport aux origines aussi récentes que mercenaires de la prospérité de la famille. D'autant que Galeazzo Maria avait parallèlement lancé Giovanni Simonetta (frère de Cicco), l'ancien secrétaire de son père, dans une saga à la gloire de la famille, les *Commentaires à l'histoire de Francesco Sforza, duc des Milanais*[13], œuvre monumentale que le More fera réviser et diffuser à 400 exemplaires de 584 folios… C'était une saga organisée sur le modèle des *Commentaires de la guerre des Gaules*, où Francesco était assimilé à César en personne, cela en un moment de renouveau de la culture humaniste à Milan, où les héros d'autrefois reprenaient tout leur prestige. Et c'est dans ce contexte qu'il fallut se mettre en quête d'un artiste à compétences multiples pour la réalisation d'un bronze équestre exceptionnel, susceptible de donner à la famille l'aura qui lui manquait.

Gadio[14] poursuivit apparemment sa quête plusieurs mois durant (à tout le moins en novembre et décembre), mais sans succès. La tâche, apparemment, était ardue, et le délégué aux grands travaux préféra se faire aider, en la circonstance, de son responsable des munitions, Filippo Cario. Mais si les techniciens abondaient à Milan, les artistes polyvalents y étaient

rares : la moisson fut maigre, et Gadio ne put présenter au « duc » que le fils d'un orfèvre bien connu à la cour, Maffeo de Civate. Le malheureux proposa ce qu'il savait faire : un groupe équestre de cuivre doré et martelé, qu'il se vantait de pouvoir réaliser en un an. Or ce qu'on lui demandait, c'était un bronze, seul matériau possible pour une œuvre de prestige. Suivit une autre proposition : celle des frères Mantegazza, artistes célèbres, appréciés du duc, mais sans plus de compétence en matière de bronze. Galeazzo, déçu, ne put que refuser, et le successeur de Gadio, Ambrogio Ferrario, ne réussit pas mieux : manifestement, il était impossible de trouver à Milan un artiste à la mesure des exigences des Sforza. Force fut donc d'aller le chercher ailleurs…

Milan n'ayant pu fournir l'artiste adéquat, les Sforza n'avaient donc plus qu'à se tourner vers une ville susceptible de proposer les services d'ingénieurs-sculpteurs imaginatifs autant que qualifiés dans l'art exigeant et aléatoire de la fonte du bronze. Mais on entrait là dans un autre monde, celui des relations d'État à État, ou plutôt de cour à cour, dans une Italie du Nord où les équilibres diplomatiques étaient fragiles et instables, et où les échanges d'artistes n'avaient rien d'anodin. Problème : Milan connaît alors des temps agités. Instabilité à l'intérieur, avec la crise qui se termine, le 26 décembre 1476, par l'assassinat de Galeazzo Maria, tandis qu'à l'extérieur, l'alliance florentine connaît des hauts et des bas. La paix de Lodi, qui, en 1454, avait stabilisé les frontières entre Milanais, États de Venise, républiques de Gênes et de Florence, duchés de Ferrare et de Modène, est maintenant un peu loin et Laurent le Magnifique, en s'en prenant brusquement à Gênes – chasse gardée de Milanais alliés pour la circonstance avec le royaume de Naples –, est à deux doigts d'en rompre l'harmonie. La situation se rétablit malgré tout en 1488 et, le 13 septembre, Gênes se retrouve, pour onze années, sous la coupe de Milan, pour la plus grande gloire de Ludovic le More, qui gouverne alors la ville au nom de son neveu Gian Galeazzo. Le temps est venu pour lui de reprendre à son compte

les ambitions dynastiques familiales. En témoigne clairement le faste des noces du tout jeune Gian Galeazzo Sforza et d'Isabelle d'Aragon, en février 1489, véritable vitrine de la civilisation milanaise, avec des fêtes à connotations fortement antiquisantes et des arcs de triomphe éphémères célébrant les exploits du grand ancêtre, Francesco Sforza : le ton est donné et Ludovic le More, en véritable maître de Milan, n'a plus qu'à rechercher une union prestigieuse. Ce sera chose faite deux ans plus tard, quand il épousera Béatrice d'Este.

Mais pour l'instant, reste en suspens, depuis seize ans, le grand projet Sforza, celui de ce cheval monumental qui doit incarner les valeurs guerrières d'une famille soucieuse de devenir une dynastie. Et manque toujours l'artiste. Milan va donc se retourner vers la seule ville possible : la Florence de Laurent le Magnifique, généreuse productrice et exportatrice de talents en tous genres, avec laquelle les relations sont maintenant au beau fixe… Aussi, et par l'intermédiaire de l'ambassadeur florentin Piero Alamanni, le More va-t-il solliciter, de puissance à puissance, l'intervention du jeune Laurent.

Le cheval des Sforza : l'entrée en jeu de Léonard

Seize années après son lancement, le projet du cheval monumental reprend donc vie. Par chance, nous ont été conservées plusieurs lettres adressées en 1489, par Alamanni, à Laurent, au nom du More. L'une d'entre elles offre un vrai mystère, non encore totalement élucidé aujourd'hui. À Florence même, en effet, le choix est, finalement, réduit : Donatello est mort en 1466, Verrocchio en 1488 (à Venise) et beaucoup d'artistes ont été « exportés ». Le meilleur candidat possible, Antonio Pollaiuolo (sculpteur,

peintre, graveur…), est ainsi employé par la famille Della Rovere, à Rome, à l'édification du monument funéraire de Sixte IV. Laurent essaie bien[15], par l'intermédiaire de son ambassadeur à Rome, Giovanni Lanfredini, de le faire rentrer, mais la tentative échoue : impossible en effet – voire dangereux – pour un artiste de rompre un contrat avec l'une des plus redoutables familles d'Italie. Cela n'empêche pas ce même Pollaiuolo d'adresser alors à Florence ce qui apparaît comme deux dessins préparatoires à l'exécution d'un monument équestre comme en souhaitaient les Sforza.

Or dans la lettre de juillet 1489 où Alamanni relaie la commande milanaise, il est précisé que Ludovic le More « a déjà ordonné à Léonard de Vinci d'en faire le modèle » (*« El signor Lodovico… di gia a ordinato che Leonardo da Vinci ne facci il modello »*), avant que l'ambassadeur en vienne au fait : « Et parce que Son Excellence voudrait faire les choses en grand, il m'a dit de vous écrire de lui envoyer un maître ou deux, aptes à ce travail ; bien qu'il ait déjà confié la chose à Léonard de Vinci, il ne paraît pas très sûr qu'il sache la mener à bien[16]. » Demande bien étrange : le projet, si l'on suit la lettre, a bien été confié à Léonard, mais le More – doutant apparemment de ses capacités (*« la sappi condurre »*) – sollicite l'envoi à Milan d'un ou deux « maîtres » compétents (*« apti a tale opera »*). De simples techniciens, a-t-on pensé ? Peu probable : les techniciens du bronze abondent à Milan et on ne les désigne pas sous le nom de « maîtres ». Questions, donc : depuis quand Léonard est-il en charge du chantier ? Et en quoi a-t-il failli à sa mission ? Si, comme on le pense, sa fameuse offre de services, dont nous n'avons que le brouillon, a été rédigée entre 1483 et 1485, le projet dut être relancé à peine plus tard, dans les mêmes années. Le doute de Ludovic le More peut-il alors provenir d'autre chose que des atermoiements déjà bien connus de Léonard qui, vu le nombre de ses tableaux inachevés, a déjà derrière lui une assez solide réputation de procrastinateur ? Mais 1489, c'est aussi l'année où Piattino

Piatti écrit, à la gloire du cheval, un poème latin (*Ad statuam divi Francisci*) qu'il demande à son oncle de faire passer à Léonard, entendu comme son concepteur officiel. Or ce Piattino Piatti (1441-1508) n'est pas n'importe qui : cet ancien soldat n'est sans doute plus, depuis les années 1480, qu'un poète en résidence à la cour des Sforza, mais ses enthousiasmes ne se trompent guère de cible. Alors si, sous sa plume, Léonard prend l'allure d'un nouveau Phidias, cela ne doit rien au hasard…

Et le 23 avril 1490, enfin, Léonard note clairement : « Je commence ce livre et je recommence le cheval[17]. »

Le cheval des Sforza : Léonard au travail

Une fois Léonard confirmé dans sa mission, le travail, effectivement, pouvait commencer. Se posait d'abord la question du modèle[18]. Là, plusieurs options : un cheval cabré avec, éventuellement, un ennemi piétiné sous ses antérieurs ? Thème classique en peinture : on connaissait bien le célèbre cheval de premier plan, en position centrale sur les panneaux londonien et florentin de l'œuvre de Paolo Uccello (1456-1460), *La Bataille de San Romano*[19]. Plusieurs esquisses de Léonard laissent penser qu'il envisagea effectivement, au moins avant 1489, de donner à son cheval cette posture agressive – un cheval grandeur nature, selon le vœu émis en 1473 par Galeazzo Maria Sforza pour qui l'ensemble devait être *« grande quanto era la persona de soa Signoria »* (« d'une taille à la mesure de la personne de Sa Seigneurie »). Et le second plan de *L'Adoration des Mages* présente lui aussi un foisonnement de silhouettes de chevaux cabrés, envisagés sous différents angles, et qui paraissent autant d'études de cette position. Peut-être faut-il voir là le souvenir, colporté par la poésie latine, du cheval de l'empereur Domitien, sur le forum romain, ou, plutôt, celui des chevaux cabrés si nombreux sur ces pièces romaines dont les Sforza, à l'instar des

grandes familles du temps, faisaient une ample collection. Devait-il donc menacer de ses antérieurs un ennemi terrassé[20] ? Ou laisser un sabot reposer sur un tronc d'arbre[21] ? Léonard dut hésiter un temps entre les deux attitudes : en témoigneraient peut-être les nombreuses statuettes de bronze, toutes sur le modèle du cheval cabré, dont on lui prête la paternité (musées de Budapest[22], Dublin[23], Londres[24]…). Modèle en tout cas bien en accord avec l'idéologie brutale et fougueuse du *condottiere*, mais bien difficile, techniquement, à réaliser, dès que l'on dépassait le gabarit de la statuette… Il faudrait d'ailleurs attendre un siècle et demi pour voir *in situ* pareilles réussites techniques. Le Florentin Pietro Tacca sera le premier, en 1640, à achever[25] une statue de bronze de ce type, grandeur nature : celle de Philippe III, visible sur la Plaza Major, à Madrid, et dont l'équilibre est garanti par un système, à l'intérieur, de contrepoids.

Léonard, finalement, abandonne le cheval cabré. Pour des raisons techniques ? Idéologiques ? On l'ignore. En avril 1490, il est en tout cas passé à la réflexion pratique et on sait depuis la lettre à Alamanni que le cheval sera *grandissimo*. Rien d'étonnant : la mode est au gigantesque, en tout cas dans l'art princier, et les chevaux qui ornent les portes de *Sforzinda*, ville idéale du célèbre architecte Filarète (1465), si attaché aux Sforza, sont bien d'authentiques colosses. Mais Léonard a maintenant ramené son cheval sur terre, où il est solidement campé sur ses pieds et… marche. Le modèle sera le *Regisole*, que Léonard est allé voir à Pavie en 1490, en compagnie de son confrère et ami Francesco di Giorgio Martini (1439-1502), architecte et ingénieur de grand talent. Dans les milieux artistiques, la question du cheval, en tant que signe par excellence de noblesse intellectuelle et de vaillance physique, est en effet l'une des plus importantes du temps. Les plus prestigieux artistes s'y intéressent de près, comme Leon Battista Alberti, grand architecte mais aussi bon cavalier et auteur d'un mémorable *Cheval vivant*[26]. Dans ce traité, court mais dense, il s'attache à tracer le portrait du géniteur idéal, « cheval du Prince », cheval

d'élite, taillé pour la guerre, ce *bellator equus* aux qualités exceptionnelles, autrefois chanté par le naturaliste antique Pline l'Ancien, ou par l'agronome Columelle dans son *Traité d'agriculture* (Ier siècle après J.-C.). Alberti, ici, est à la recherche de la *forma*, du modèle idéal de cheval dont la *virtù* doit être égale à la guerre et au défilé, rejoint en cela par Léonard, dont le cheval des Sforza doit briller des mêmes qualités aristocratiques. Aux yeux de l'observateur compétent qu'est Alberti, les critères, pour définir « le plus beau des chevaux » (*« pulcherrimum equum »*) sont précis : « Une tête moyenne et d'une extrême sobriété […] un cou allongé et étroit du côté de la nuque […] des épaules osseuses, avec un dos ni ressorti ni creux mais régulier […], un poitrail généreux, apte à tous les efforts […], les testicules ni boursouflés ni pendants à l'excès mais bien équilibrés et égaux […], les jambes légères et lisses, sans protubérances. » On retrouve chez Léonard la même attention au détail de la morphologie équine, à l'image de son maître Verrocchio, auteur de deux études des proportions du corps du cheval[27], commentaires et mesures à l'appui.

Pour se faire une idée personnelle de la perfection en matière de beauté équestre, Léonard, loin de se limiter à la lecture du *corpus* des écrivains-vétérinaires, anciens et contemporains, étudie précisément le matériau bien concret qu'il a sous la main : le cheptel des Sforza. Ainsi va-t-il examiner l'imposant genet (*« ginetto grosso »*) appartenant à « Messer Galeazzo[28] », ou son favori, le magnifique Siciliano du même propriétaire, dont il mesure précisément la morphologie[29] et qu'il dessine à de nombreuses reprises. Et le 26 juillet 1493, il établit une liste descriptive des chevaux qu'il a pu rencontrer dans le Milanais : « Le cheval noir de Messer Mariolo, un grand cheval, a une encolure fine et une très belle tête. L'étalon blanc appartenant au fauconnier a des hanches fines… » Même si son animal idéal doit être un composé de ce qu'il aura découvert de mieux lors des examens approfondis qu'il mène ainsi dans les meilleures écuries (et les meilleurs manuels), son étude ne se limite pas à la proportion et au mouvement. Ses dessins et leurs

commentaires en arrivent à un tel degré d'attention et de précision qu'une certaine tradition lui attribua très tôt le projet de rédiger son propre manuel[30]. En fait, il ne conviendrait pas de chercher dans les études de Léonard un excessif souci de naturalisme : son soin est celui du rendu esthétique, comme le montrent clairement la plupart de ses travaux préparatoires, où il va jusqu'à introduire des calculs au niveau du centième de la longueur du cheval. L'exemple le plus caractéristique est sans doute ici celui de la tête du cheval, divisée en six *gradi*, eux-mêmes divisés en six *minuti*, comprenant chacun six *minimi*, etc. Cet arsenal mathématique complexe est visiblement prévu pour faciliter la construction d'un modèle opérationnel de cheval esthétiquement idéal, et correspondant par conséquent à l'image d'excellence que doit suggérer le cheval emblématique de la famille Sforza, formidable colosse planté sur la place, devant l'entrée de son château.

En mai 1491, apparemment, études et travaux sont menés assez loin pour que Léonard puisse annoncer, dans une note, qu'il se lance dans la rédaction d'un recueil où seront consignées « toutes les choses qui ont trait au cheval de bronze dont le travail est déjà engagé[31] ». Effectivement, un carnet madrilène[32] rassemble une vingtaine de feuillets où voisinent silhouettes équines et détails pratiques, documents qui permettent au moins de réfléchir à la technique envisagée par Léonard pour affronter le formidable défi offert par la fonte de l'énorme masse de bronze exigée par le monument.

Le premier résultat de son travail est un modèle d'argile, gigantesque aux yeux des contemporains, que nous connaissons grâce à la description laissée par Fra Luca Pacioli (l'ami mathématicien de Léonard) dans la préface d'un ouvrage qu'il dédiera en 1498 à Ludovic le More, son *Traité du nombre d'or* (*De divina proportione*) : de la base au sommet de l'encolure, 12 *braccie* (7,20 mètres), soit une hauteur, avec le cavalier, de 8 mètres (4 mètres pour le *Colleone* ; 3,40 mètres pour le *Gattamelata* de

Donatello). Pareille taille (trois fois la réalité) extrait évidemment le groupe de la sphère humaine et le hisse au niveau des *colosses* antiques ou contemporains – héros hors du commun, à la lisière de la divinité. C'est donc ce modèle que les Milanais admirent en 1493, mais sans doute était-il en bonne voie deux ans auparavant puisque, d'après ses *Carnets*, Léonard s'interroge dès 1491 sur l'énorme problème restant : celui de la fonte du bronze. Or, au bas mot, ce sont 67 tonnes de ce matériau qui seront nécessaires pour le monument ! Les premiers spécialistes qu'il consulte sont les bronziers locaux, tel le célèbre « bombardier » Gianni Alberghetti (qui transformera un peu plus tard en canons le bronze promis à Léonard). Et, surtout, un très grand artiste florentin, au service de Laurent le Magnifique, Giuliano da Sangallo, venu à Milan en 1492 présenter au More une maquette de la villa humaniste de Poggio a Caiano qu'il a réalisée[33] pour son maître.

Si Léonard consulte autant avant de se lancer, c'est qu'il est là aussi placé devant un choix. Le plus simple (sur le papier) serait d'opter pour le procédé de la « cire perdue », connu et pratiqué dès l'Antiquité grecque. Il y faut d'abord un moule d'argile à la forme de la pièce à réaliser. Puis, dans un espace de deux ou trois centimètres ménagé entre ce modèle et un revêtement (une chape), également d'argile (et lié au modèle par des tiges métalliques), on introduit de la cire fondue. Dès que la cire, refroidie, a occupé cet espace, on y verse, par plusieurs orifices, du bronze en fusion qui en prend la place. Une fois le bronze refroidi, on casse moule et chape, puis on lisse et on ébarbe la pièce avant de la souder aux autres. Inconvénients : la quantité exacte de bronze à fondre est difficile à déterminer, les incidents de fonte sont nombreux, la chape ne demandant qu'à bouger, et, même si tout se passe bien, les lignes de soudure, entre les différents éléments, restent difficiles à dissimuler. Les problèmes induits par cette technique sont évidemment connus de Léonard[34]. Donatello vient en effet à peine de terminer (en 1460) son groupe[35] *Judith et Holopherne*, de

« seulement » 2,36 mètres de haut : il a fallu, en sept longues années de travail, fondre onze pièces. Pour le colosse prévu par Léonard, d'une taille trois fois supérieure, cela laisse augurer un véritable puzzle à assembler vaille que vaille, et où il sera bien difficile de dissimuler d'innombrables résidus de soudure. Léonard n'a plus qu'à s'investir dans la recherche d'une technique plus satisfaisante. Autrement dit qui permette de couler d'un seul coup la masse de bronze ici nécessaire.

« Aujourd'hui, 20 décembre 1493, j'ai décidé de fondre le cheval sans la queue en le couchant sur le côté. » Plus question ici de fondre des pièces à part, pour les souder ensuite. Léonard a décidé, clairement, de fondre (*« conchiudo gittare il cavallo »*) le cheval dans sa totalité. Rien à propos du cavalier, ce qui ne peut surprendre : c'est en fait, dans le groupe, une variable, et il n'est pas rare que, lors d'un changement de règne, l'ancien monarque soit fondu et retrouve, sous les traits de son successeur, une nouvelle vie. L'essentiel, aux yeux des contemporains, est le cheval lui-même, d'où l'importance de la technique « léonardienne » de fonte, que l'on peut tenter de deviner à partir de la vingtaine de feuillets du *Codex Madrid* II. Le procédé prévu par Léonard se rapproche de la fonte indirecte, et plus précisément du procédé de la « fonte en terre » utilisé pour la fabrication des canons : il s'agit de réaliser, à partir du modèle d'argile, un double moule « à bon creux », avec une forme mâle et une forme femelle, de les séparer par une couche de terre, de les relier par des tiges de fer et de couler le bronze dans l'intervalle précédemment occupé par la terre, méthode qui permet de préserver, à tout le moins, le moule pour d'autres épreuves. Ainsi un dessin du codex présente-t-il le moule de l'animal dans une fosse, tête vers le bas, avec quatre fours d'où devait s'écouler le métal en fusion, et un autre le moule extérieur solidement inséré dans un treillis de métal. Léonard aurait-il changé d'avis ? Hésitait-il ? La note du 20 décembre est claire : le modèle sera « couché sur le côté ». Cela pour des raisons de bon sens : étant donné sa taille (12 *braccie*), le placer à la

verticale (*pe'piedi*) reviendrait à coup sûr à baigner sa tête dans la nappe phréatique, et l'humidité en empêcherait la fonte[36].

Les conjectures, à partir du codex madrilène, sont en effet, aujourd'hui encore, nombreuses, même si une exposition de 2009 a proposé une reconstitution, en images de synthèse[37], du procédé de Léonard. Peut-on considérer qu'il avait inventé le principe de la coulée unique après lequel couraient tous les artistes fondeurs, lassés des aléas de la cire perdue, de son imprécision, des invraisemblables délais et des multiples finitions qu'elle imposait ? Tout porte à croire qu'il eut le seul loisir d'essayer son ambitieux projet, à plus petite échelle, en fabriquant des modèles réduits de la forme et du four (*« una stanzia co sua picholi fornelli »*), comme l'avance Vasari[38], mais il n'eut pas celui de passer à des essais grandeur nature. En 1494, Ludovic livra en effet le bronze prévu à son beau-frère ferrarais Ercole (Hercule), passionné, comme son père Alphonse, d'artillerie, et inquiet des menées françaises, en dépit de la neutralité qu'il s'efforçait de conserver à son petit duché, coincé entre Venise, la Toscane et les dangereux États pontificaux d'Alexandre VI.

La fin provisoire du cheval des Sforza

La guerre rattrape en effet Léonard : en l'occurrence, notre deuxième guerre d'Italie qui ramène les Français en Lombardie. Louis d'Orléans, devenu roi sous le nom de Louis XII, entend faire valoir ses droits sur le royaume de Naples, comme son prédécesseur Charles VIII, mais aussi sur le duché de Milan, au nom de sa grand-mère, une Visconti – Valentina, épouse de Louis, duc d'Orléans (1372-1407). Après avoir soigneusement isolé le More (voir plus bas), il peut passer à l'offensive : en juillet 1499, ses troupes, commandées par un grand *condottiere* d'origine milanaise, Jacques de Trivulce (Gian Giacomo Trivulzio), sont dans le duché. Ludovic

n'a plus qu'à s'enfuir au Tyrol, sous la protection de Maximilien. Le 2 septembre, Trivulce entre dans Milan. Les Français s'installent dans la ville et saccagent le château dont ils font une garnison et un véritable camp d'entraînement : le moule, pour la circonstance, est offert pour cible aux arbalétriers français… Deux années plus tard, il ne restera plus à Ercole d'Este, à qui avait été octroyé le bronze destiné au cheval, qu'à quémander auprès du gouverneur français de Milan, Charles d'Amboise, les restes de l'inutile *forma di terra* (le moule).

Quelle conclusion tirer de l'épisode ? Suffit-il d'évacuer le problème en rangeant le cheval des Sforza parmi les nombreuses œuvres inachevées d'un maître procrastinateur et perfectionniste à l'excès, en suivant une opinion mise en avant par Vasari : « On a soutenu… que Léonard l'avait commencé comme tant d'autres œuvres sans vouloir le finir car, avec cette taille, il était incroyablement difficile de le fondre d'une pièce. Ce jugement a été inspiré par l'expérience de tant d'œuvres inachevées » ? Peut-on imaginer que la mystérieuse phrase de Léonard, datée de 1497 : « Du cheval je ne dirai rien car je connais les temps[39] » ait été une allusion – suffisamment voilée – aux circonstances politico-militaires devant lesquelles il avait dû s'incliner (montée du danger français, difficultés financières du duché… et du duc, lourdement endetté, etc.) ? À moins de placer effectivement la technique de fonte envisagée par Léonard au rang des innombrables « inventions » d'une intelligence visionnaire, mais impuissante à passer à leur réalisation concrète, faute de l'existence, à l'époque, des moyens matériels nécessaires : on ne pouvait pas, on ne savait pas, en ce temps-là, fondre et couler, d'un seul tenant, 67 tonnes de bronze… Difficile, d'ailleurs, de prêter à la technique prônée par Léonard une évidente et immédiate postérité, les bronziers gardant jalousement pour eux, en général, leurs secrets de fabrique. Sans doute faudra-t-il même attendre près de deux siècles pour la voir mise en œuvre, avec la statue de Louis XIV par Girardon, érigée en 1699, peut-être la première à avoir été

coulée « d'un seul jet », si l'on suit le récit donné, en 1743, par l'architecte Germain Boffrand : *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV élevée par la ville de Paris dans la place Louis-le-Grand…*

Faut-il souligner, enfin, l'étrangeté du paradoxe ? La réputation de technicien génial vint à Léonard d'un travail dont on ne vit qu'un simple moule, et qui jamais ne dépassa le stade de la pure virtualité. De quoi, peut-être, expliquer la soif insatiable d'un XXe siècle aussi techniciste que frustré, et qui jamais n'eut de cesse de vouloir combler cet insupportable manque. Le rêve se concrétisa en 1977, quand le pilote de ligne et philanthrope américain Charles C. Dent se lança dans l'aventure, après avoir consulté, sur la faisabilité de l'entreprise, les plus grands spécialistes de Léonard, comme Carlo Pedretti : elle lui coûta 2,5 millions de dollars et prit une vingtaine d'années (lui-même mourut en 1994, sans voir son projet abouti). On coula d'abord une maquette de 3 mètres (8 pieds), avant de passer au modèle définitif de 8 mètres. Il y fallut neuf pièces, et deux moules successifs, d'argile, puis de craie, avant de passer à l'étape finale. Le résultat, en bronze, est visible, depuis le 10 septembre 1999, à Milan, à l'entrée de l'hippodrome San Siro.

8

Milan : la fin du mécénat Sforza

La salle de l’Axe, ou les derniers travaux milanais

S’il incomba réellement à Léonard de décorer, au Palazzo Sforzesco, une pièce de légende, la *saletta negra* (« petite chambre noire »), où le More venait, dit-on, abriter son chagrin après la mort, en 1497, de son épouse Béatrice, il n’est rien resté de son travail. En revanche, nous connaissons bien la pièce voisine, la *Sala delle Asse*, « salle de l’Axe », « pièce de la Tour », ou « pièce des lambris », sise au pied de la tour Falconiera, au cœur des *camerini* (« petits cabinets ») du palais, puisqu’elle fit sans doute l’objet de la dernière commande Sforza. Datable de 1496 ou 1497, elle émane de Ludovic le More et porte sur la décoration de la pièce entière. Nous savons également, grâce à une lettre du chancelier Gualtiero Bescapé, que les travaux devaient être terminés en 1498. Il s’agit d’un décor végétal : dix-huit arbres (des mûriers enracinés dans le roc), séparés par des fragments de paysage au fusain et au pinceau, parcourus par un filin doré et refermés au-dessus du spectateur. Pourquoi des mûriers ? En raison de l’intensification de la culture de cet arbre dans le duché, nécessaire au

vers à soie, l'une des principales richesses locales ? Ou bien plutôt en hommage au commanditaire, Lodovico *il Moro* (*Morus* = mûrier), comme pourrait le laisser également supposer l'absence totale d'oiseaux dans ce « feuillage » ? Tout cela créant l'illusion d'une pergola soutenue par les arcs aveugles qui scandent les murs de la pièce. Ces arbres convergent vers un blason, au centre du plafond, avec quatre inscriptions célébrant quatre moments forts du règne de Ludovic : son mariage avec Béatrice d'Este, celui de sa nièce Bianca Maria avec l'empereur Maximilien Ier, son accession au titre de duc de Milan et sa « victoire » de Fornoue[1] sur les Français, en 1495. Il s'agit ici, à l'évidence, de consacrer le rayonnement, à l'échelle européenne, d'une famille de *condottieri* devenue, en tout cas aux yeux de Ludovic, l'égale des plus grandes.

Commande de prestige, donc, mais d'emblée parasitée par une polémique sordide sur les émoluments de Léonard. À la clé, selon un secrétaire du duc, un vrai scandale public, en cette année 1496 où l'on doit chercher, du côté de Venise, quelqu'un pour achever ce travail que Léonard menace d'abandonner. Il faut dire que Léonard, excédé, a fait envoyer par un de ses mécènes une lettre de recommandation aux notables de Piacenza à la recherche d'un ingénieur capable de faire façonner les portes en bronze de leur cathédrale. Curieuse lettre (f. 323 du *Codex Atlanticus*) où Léonard est présenté, avec force louanges, comme alors occupé à « fabriquer le cheval de bronze à la gloire […] du duc Francesco Sforza ». La lettre est adressée à la famille Fabbricieri, administratrice du Duomo, et Léonard devrait ainsi remplacer Ambrogio Ferrero, désigné dans un premier temps, pour ce travail, par… le duc de Milan. Mais compte tenu des graves dissensions internes qui agitent alors le clergé de Piacenza, l'offre n'est suivie d'aucun effet.

Le travail ne reprend en fait qu'en 1498, mais non sans quelques soubresauts… « On » doit manifestement de l'argent à Léonard : « Mon salaire se trouve encore en retard de deux années[2] », se plaint-il dans une

lettre. Avec le duc, il est direct, parfois grinçant : « Son excellence a peut-être cessé de donner l'ordre de [me payer], en pensant que j'avais assez d'argent », et frise même – subtilement – le chantage : « Je suis profondément contrarié par le fait que, pour gagner de quoi subsister, je me vois contraint d'interrompre mon travail pour accomplir de petites tâches, au lieu de continuer l'œuvre que Son Excellence m'a confiée[3]. » L'« œuvre » serait-elle *La Cène* et les « petites tâches » celles qui touchent aux « petites chambres » (*camerini*), même si le décor de la *Sala delle Asse* constitue le plus grand trompe-l'œil du temps ? Tout, d'ailleurs, va mal : comme pour *La Cène*, Léonard applique sur le plâtre du mur *sec* un mélange d'huile et de tempera à l'œuf. Et le résultat est le même. L'œuvre se délite rapidement, elle est même recouverte de plâtre en 1893-1894, et les restaurations de 1901 n'arrangent rien : l'architecte milanais Luca Beltrami (1854-1933) n'hésite pas à faire repeindre par le décorateur et peintre Ernesto Rusca, avec la bénédiction de la mairie et l'argent de l'avocat Pietro Volpi, les parties manquantes – initiative déjà fort critiquée à l'époque. Celles de 1954 réparent une partie des dégâts et laissent même apparaître, sur le mur Est, un dessin préparatoire. La présence de ce dessin, sous quatorze couches successives de chaux, est d'ailleurs confirmée par une étude au laser conduite depuis 2013 par le célèbre *Opificio delle pietre dure* (« Office des pierres dures ») de Florence. Ce chef-d'œuvre de virtuosité demeura, certes, lui aussi inachevé, mais cette fois la légendaire tendance de Léonard à la procrastination ne saurait être incriminée : l'Histoire va rattraper le duché un temps installé dans les délices trompeuses de l'humanisme, sous la forme de la nouvelle « descente » française (celle de 1499), qui va faire disparaître le clan Sforza de la scène milanaise.

Le *paragone* des arts, ou le triomphe de la peinture

En attendant, à Milan, dans les années 1490, Léonard est visiblement considéré comme un artiste assez important pour être admis dans les débats qui pimentent la vie de cour. Ces débats, à l'époque, sont de toute nature : philosophiques, mathématiques, « scientifiques », médicaux ou artistiques. Tous sous-entendent une polémique : ils sont publics et, dépourvus d'affrontement, ne présentent guère d'intérêt. Or Léonard est associé, vers 1497, à de pareils débats, autour d'un problème qui le préoccupe au plus haut point : la place de la peinture dans la hiérarchie des arts. Il en sortira un court traité, jamais publié mais sans doute rédigé, dans ses grandes lignes, dès 1492, et complété, pour de rapides ajouts, en 1508 et 1511. Il faudra cependant attendre 1817 pour que ce précieux manifeste (dédié alors à *Luigi XVIII, re di Francia e di Navarra*) soit publié par l'érudit Guglielmo Manzi, sous le titre de *Paragone di pittura, poesia, musica e scultura*, en guise d'introduction aux écrits édités par le même Manzi sous celui de *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*. Le terme de *paragone* était, certes, déjà largement utilisé à la Renaissance, et son sens de comparaison impliquait une nuance de conflit[4]. Le débat était ancien et Pétrarque avait, dans le *De remediis utriusque fortunae* (*Les Remèdes à l'une et l'autre fortune*, 37-42), exprimé sa préférence pour la sculpture, caractéristique, selon lui, de la démarche humaniste, au contraire de Giotto, partisan de la prééminence de la peinture et le prouvant par l'exemple avec les trompe-l'œil de la chapelle des Scrovegni, à Padoue. La controverse, à Milan, et pour autant qu'on puisse en juger, devait opposer peintres, sculpteurs, poètes et musiciens. De là, chez Léonard, une réponse globalisante : la « malheureuse » (*sventurata*) musique, d'abord, qui, en tant qu'art de l'instant, s'abolit à peine perçue. Et la proclamation, d'emblée, de l'absolue supériorité de la peinture, « qui surpasse toute œuvre humaine » parce

qu’elle est représentation de ce que l’œil, « fenêtre de l’âme », perçoit. L’oreille n’est que seconde, mais « emprunte sa noblesse au fait qu’elle peut ouïr le récit des choses que l’œil a vues ». Pour ce qui est des comptes à régler avec la poésie, Léonard argumente par l’exemple : si l’on place en regard le nom écrit de Dieu et son image, vers lequel pense-t-on que se tournera la « révérence » du fidèle ? Et si l’on offre à l’amant la description de sa dame et son portrait, où ira sa préférence ? « La peinture, de beaucoup plus utile et plus belle, donnera un plaisir supérieur. » Et les tenants de la poésie ont tort de la ranger parmi les « arts mécaniques », sous prétexte qu’elle donne lieu à rémunération : « Quand vous dissertez dans les écoles, n’allez-vous point à qui vous paie le mieux ? » Et la polémique vire bientôt à une manière d’exaltation mystique de la peinture. Elle s’inspire de la « philosophie naturelle » qui « considère l’esprit à travers les mouvements du corps ». Conclusion : « En art, on peut nous dire les petits-fils de Dieu ! » Reste le problème de la sculpture. Sur ce point, Léonard peut parler en homme de métier : « Pratiquant au même degré l’art de la sculpture et celui de la peinture, je puis, me semble-t-il, sans être soupçonné de partialité, hasarder une opinion sur celui des deux qui est le plus intellectuel et le plus difficile ou parfait. » Aussi conclut-il sans hésitation à la supériorité de la peinture sur une sculpture « qui ne saurait rendre la variété des couleurs des objets », ni représenter « les corps transparents, ni les lumineux », ni les brouillards… toutes choses, bien sûr, à la portée du peintre. Seul mérite de la sculpture qui, certes, « révèle sans effort ce qui est » : la durée. Mais rien ne peut approcher le mystère de la peinture, conclut Léonard, « chose miraculeuse » puisqu’elle « rend palpable l’impalpable »[5].

Pourquoi cet incroyable plaidoyer de Léonard pour son art ? L’explication est donnée, clairement, dans le texte même : accaparés par les exigences de leur spécialité, les peintres ne prennent jamais la plume pour chanter leurs propres louanges, contrairement aux poètes qui « ont les

moyens de célébrer par écrit leurs propres œuvres ». Et ce faisant, Léonard entre en conflit avec Michel-Ange, pour qui ce *paragone* entre les différents arts, et surtout entre peinture et sculpture, n'a pas lieu d'être. Comme il le dit brutalement dans une célèbre lettre à Benedetto Varchi[6], il ne signifie que la perte d'un temps précieux, que l'artiste gagnerait à vouer à son travail.

Léonard, lui, sera donc le porte-parole des peintres, et il va se lancer dans une réponse technique (d'« atelier » ont dit certains), longue série de réflexions qui seront réunies ultérieurement sous le titre de *Préceptes du peintre*. Les premières remontent visiblement à 1492 (et peut-être à 1487), année où il définit déjà le peintre accompli comme un artiste « universel[7] », dont la compétence doit embrasser et contenir « en soi toutes les choses que produit la nature ou qui résultent des actions fortuites des hommes, en bref tout ce que les yeux peuvent saisir ». Léonard va donc lui apporter dans ce traité tout le bagage technique nécessaire à cette haute ambition : dessin, choix des sujets, lois de la perspective, manière de rendre en peinture les « mouvements et attitudes des figures ». S'ajouteront plus tard des développements sur les jeux de l'ombre et de la lumière, sur la manière de restituer les paysages ; sur les moments et circonstances les plus propices à l'exercice de l'art : « Villes ou édifices vers le soir ou le matin, dans le brouillard. » Le traité pratique deviendra ainsi une véritable encyclopédie technique doublée d'un manifeste où s'affirme et se renforce, avec les années, la foi de Léonard dans l'exercice de la peinture, seul art susceptible de rendre compte de la totalité du réel et de l'imaginaire.

C'est sur cette vibrante proclamation que s'achèvent les seize premières années milanaises de Léonard. Le pari de 1482 est couronné de succès : le jeune Florentin a réussi sa percée, auprès d'une dynastie généreuse, dans une ville au départ mal connue mais supposée riche d'avenir.

La vie milanaise de Léonard : de la réalité au mythe

La vie de Léonard en cette riche cité de Milan, tout entière consacrée aux soins de la cour et de l'art, n'est d'ailleurs que rarement marquée, pour nous, par de purs éléments de biographie personnelle. À travers les *Carnets*, qui n'ont rien d'un journal intime, nous percevons seulement une inquiétude réelle de Léonard pour le devenir de sa mère Caterina, dès 1490, à la mort de son époux Attaccabriga. Elle finit par venir s'installer auprès de lui, à Milan, le 16 juillet 1493, avant de mourir à soixante ans, sans doute de la malaria, en juin 1494. Ce décès n'apparaît dans les *Carnets* qu'avec le compte des frais occasionnés par des funérailles dont Léonard a assumé la charge :

Frais pour l'enterrement de Caterina :

Pour trois livres de cire	s 27
Pour la bière	s 8
Drap mortuaire pour la bière	s 12
Transport et érection de la croix	s 4
Pour les porteurs de la morte	s 8
Pour quatre prêtres et quatre clercs	s 20
Cloche, livre, éponge	s 2
Pour les fossoyeurs	s 16
Pour le doyen	s 8
Pour l'autorisation officielle	s 1
Médecin	s 5
Sucre et chandelles	s 12
	s 123

La sécheresse de ce décompte a parfois valu à l'artiste une réputation imméritée de froideur : les *Carnets*, encore une fois, ne sont faits que de notes, de croquis et de brouillons, et Léonard n'est pas tenu de s'y épancher. Il serait donc très risqué de s'aventurer à lui dessiner, à partir des faibles éléments dont nous disposons, une véritable vie privée, l'arrière-plan florentin du lignage du peintre ne se manifestant sur les *Carnets* que lors d'accidents essentiels.

C'est toutefois cette période milanaise qui a permis l'apparition, soixante ans plus tard, d'une image de l'artiste jeune, élaborée en 1558 par Vasari, et que retiendra soigneusement la postérité[8]. Déjà, autour de 1527, le médecin-cardinal Paolo Giovio (« Paul Jove ») esquissait un portrait fort élogieux dans sa *Vie de Léonard* : « Il était d'un esprit amène, brillant,

généreux, et avait le visage extrêmement attrayant. » Mais rien à voir avec Vasari : « Sa beauté physique était au-delà de tout éloge, il avait une grâce plus qu'infinie dans tous ses gestes, un talent si complet et si fort que toutes les difficultés qu'abordait son esprit étaient résolues avec aisance. Sa force, immense, était unie à la dextérité ; son cœur et son sentiment toujours d'une royale magnanimité[9]. »

Ce portrait, princier s'il en fut, correspond en fait à l'image du peintre qui se façonna tout au long du XVIe siècle. L'initiateur de cette mutation avait été l'éminent diplomate Baldassare Castiglione (1478-1529) qui, dans son célèbre *Livre du courtisan* (*Cortegiano*), publié à Venise en 1528, établissait le premier un parallèle entre le courtisan et le peintre, adeptes l'un et l'autre de la *sprezzatura*, cette désinvolture étudiée (art de cacher l'art) qui devait marquer les tempéraments réellement aristocratiques. Quelques années plus tard, en 1548, c'était au tour du peintre vénitien Paolo Pino d'insister, dans son *Dialogo della pittura*, sur la nécessaire grâce du peintre, homme aussi affable que courtois et d'une conversation alerte, agrémentée de ce qu'il fallait de facéties : son œuvre devait avant tout refléter sa grâce, physique autant que morale, fruit d'exercices, comme l'équitation, la paume ou l'escrime. Et en 1558, on retrouve donc dans les *Vies* de Vasari cette promotion de l'artiste, désormais tout entier *« affabilità, grazia, buon giudizio »*. À condition qu'il appartienne à ce que Vasari dénomme le troisième âge de la peinture florentine moderne : le premier avait été marqué par le désir des peintres d'entrer dans le système des corporations (la confrérie Saint-Luc), le deuxième par l'aspiration à un statut libéral, et le troisième était celui de l'artiste-courtisan. Or l'initiateur de cet âge nouveau n'était autre, aux yeux de Vasari, que Léonard, dont les qualités, à l'image de ce que demandait Castiglione, devaient être celles du courtisan ou, mieux encore, du prince. Deux exemples illustraient son propos. L'un, positif, celui de Rosso, qui parvint à séduire le roi de France par « sa présence, sa conversation et sa manière d'être » autant que par ses

tableaux. Et l'autre, négatif, celui d'Andrea del Sarto, à qui ses manières contestables valurent sa disgrâce à la cour française. Mieux encore, cet âge doit annoncer celui où vit Vasari, celui des Académies florentines. Et il semble bien que s'il évoque, à la marge, le goût de Léonard pour les entrelacs, c'est à la seule fin d'y évoquer une prétendue devise : LEONARDUS VINCI ACADEMIA, sans que ce concept ait été, à quelque moment que ce soit, doté d'un contenu… Castiglione affirmant enfin que la grâce suprême de corps, d'esprit et de manières se trouve chez des hommes « qui ne semblent pas être nés mais formés par les mains mêmes d'un Dieu », les dons de Léonard (comme ceux, d'ailleurs, de Raphaël) ne peuvent être, aux yeux de Vasari, que d'origine céleste : « Où qu'il s'exerce, chacun de ses gestes est si divin que tout le monde est éclipsé et l'on saisit clairement qu'il s'agit d'une faveur divine qui ne doit rien à l'effort humain. » Et quelques années plus tard, on le verra, la faveur divine substituera à cette image celle du vieux sage immémorial, que la postérité acceptera également avec enthousiasme.

La « descente » française et la défaite du grand mécène

Deuxième guerre d'Italie aux yeux des Français, la descente (*discesa*) de 1499 a été soigneusement préparée. Le nouveau roi, Louis XII, on l'a dit, n'a certes pas oublié les traditionnelles revendications françaises sur le royaume de Naples, mais s'y ajoutent maintenant des vues sur… le duché de Milan, la grand-mère du roi, Valentina, étant une Visconti. Louis XII, avec l'aide de Georges d'Amboise, cardinal-archevêque de Rouen et redoutable diplomate, va donc s'employer à isoler, méthodiquement, Ludovic Sforza. Le pape Alexandre Borgia, qui lui a permis le divorce

d’avec Jeanne de France et le remariage avec Anne de Bretagne, est maintenant un allié du roi, d’autant qu’il a procuré un mariage flatteur (avec Charlotte d’Albret) à son fils, l’ex-cardinal César Borgia, maintenant duc de Valentinois et pair de France. Le 2 février 1499, le roi s’assure également l’alliance vénitienne au traité de Blois, en faisant miroiter à la Sérénissime la ville de Crémone. Le 16 mars, un accord neutralise les cantons suisses (qui lui envoient 5 000 mercenaires), puis c’est au tour d’Henri VII d’Angleterre et du futur roi de Castille, Philippe le Beau, dont la neutralité active est acquise.

Cette fois, les Sforza sont bien seuls. À Milan, d’ailleurs, Ludovic cultive depuis plusieurs années un désespoir de plus en plus aigu : le 22 novembre 1496, est morte sa bien-aimée fille naturelle, Bianca, l’épouse de son fidèle Galeazzo da Sanseverino, et le 3 janvier 1497, a disparu à son tour, comme nous l’avons vu, son épouse Béatrice. Le More, de plus en plus seul, humainement et politiquement, va jusqu’à proposer une alliance au pire ennemi de la chrétienté, le sultan Bajazet II, en épousant l’une de ses filles. Offre bien mal venue : la nuit du 28 septembre 1499, 30 000 Turcs commandés par Skender Pacha débarquent sur les côtes du Frioul, franchissent l’Isonzo, avant de ravager la province entière, de massacrer, selon le chroniqueur vénitien Marin Sanudo, 25 000 Frioulans, et enfin de capturer et d’empaler Simone Nusso de San Daniele, dernier chef de la résistance frioulane.

Les Vénitiens passent à l’attaque en juillet et, en septembre, après une campagne d’une vingtaine de jours, Milan tombe aux mains des Français commandés par le *condottiere* Trivulce. Louis XII y fait son entrée, triomphale, le 6 octobre (1499), en tenue ducale et sur un cheval caparaçonné d’or, devant une foule enthousiaste (*« Francia ! Francia ! »*). Ludovic le More n’a eu que le temps de mettre ses enfants à l’abri, de quitter la ville (le 2 septembre), en compagnie de Galeazzo da Sanseverino et de Gasparino da Sanseverino d’Aragon, dit « Il Fracasso », avant de

gagner en toute hâte Bolzano puis le Tyrol. Trivulce, maintenant maréchal de France, devient le gouverneur d'une Lombardie qu'il rançonne et terrorise. Si bien qu'en février 1500 un soulèvement populaire permet à Ludovic, revenu à la tête de 10 000 mercenaires, suisses et allemands, de retrouver, le 6, sa ville. Pour peu de temps : le 8 avril, les troupes françaises et celles du More se retrouvent à Novare. Dans l'un et l'autre camp figurent de forts contingents suisses qui ont demandé, par contrat, à ne pas être opposés directement. Dans ces conditions, les Suisses de Sforza refusent le combat ; cela entraîne bientôt la retraite de toute l'armée milanaise qui se réfugie dans la cité même de Novare, vite assiégée par les Français. Les Suisses passent alors de la grève à la mutinerie, suivis par les lansquenets allemands, et tous se mettent d'accord pour négocier leur départ avec les Français : à condition de déposer les armes, ils pourront librement quitter la ville. Ne restent à Ludovic que ses Lombards et ses *estradiots*, cavaliers légers grecs et albanais. Ils tentent bien une sortie, mais c'est la fin : Ludovic, déguisé en moine (ou bien en soldat, ou encore en mercenaire suisse), n'a plus qu'à s'enfuir. Inutile : il est pris et emmené à Suse puis à Lyon, où il parvient le 2 mai. Louis XII lui impose là une humiliante traversée de la ville, en haillons et à dos de mulet. Transféré au château du Lys-Saint-George, dans le Berry, il y demeure jusqu'en 1504 puis, après une tentative d'évasion malheureuse, on l'emmène à Loches, où il mourra, « en bon chrétien », le 17 mai 1508. L'oraison funèbre de Léonard est sans nuances : « Le duc a perdu l'État, ses biens et sa liberté, et rien de ce qu'il a entrepris ne s'est achevé par lui. »

La situation, pour lui, est difficile : son commanditaire essentiel, Ludovic Sforza, envolé, c'est toute l'architecture de la cour milanaise qui s'effondre, et avec elle tout le réseau nobiliaire qu'il s'est constitué. À l'annonce de l'arrivée des barbares français, le peintre se hâte de rassembler sa « fortune » (1 280 livres). Clairvoyant, il a pris soin, dès mai 1499, d'envoyer 600 florins d'or, en dépôt, à Florence, à l'hôpital de Santa Maria

Nuova. Il s'attarde bien quelques mois sur place, mais l'ambiance, à Milan, n'est plus – loin s'en faut – à la création artistique : les soudards français, qui campent dans le Castello Sforzesco, le vandalisent consciencieusement, les demeures de plusieurs des amis du peintre sont détruites et le moule du cheval, on l'a dit, sert de cible aux arbalétriers. Heureusement découragé par ses ingénieurs, Louis XII est même allé voir *La Cène* le lendemain de son arrivée, demandant s'il était possible de la détacher de son support pour… la transférer en France. Quant à Léonard, il hésite sur le parti à prendre. Il pourrait s'accorder avec Louis de Luxembourg, comte de Ligny, cousin de Louis XII qui l'a laissé derrière lui comme gouverneur de la ville. Une curieuse lettre contenue dans le *Codex Atlanticus*[10] le laisserait entendre : il y est question de préparatifs de voyage, et Léonard y demande à son correspondant de signaler à *Ingil* (Ligny) qu'il l'attendra à *Amorra* (*a Roma*) pour l'accompagner à *Ilopanna* (*a Napoli*). Pourquoi cette idée de déguiser, bien naïvement, ces noms propres ? Pour masquer (?) sa mission : inspecter les fortifications de Naples, que les Français n'ont pas renoncé à prendre ? Et le même correspondant est ici chargé de lui procurer un contact avec le peintre « Gian di Paris », pour apprendre de lui « la méthode pour colorier à sec et la façon de faire du sel blanc et du papier teinté (*carte impastate*) ». Ce « Gian » devant être le portraitiste lyonnais Jean Perréal (1455 ou 1460-1528), peintre de la maison du roi sous Charles VIII, Louis XII et François Ier, pour qui il réalisa le décor de nombreuses entrées de villes. Visiblement, Léonard a eu le temps de contacter ce confrère français, avec qui il entend parler métier… Le reste de la lettre concerne les détails pratiques du voyage : qu'on s'assure bien qu'en dépit de son départ, il conservera la vigne octroyée par le More, et qu'on vende les planches du dernier échafaudage (pour la *Sala delle Asse* ?) ! Quant à lui, il emportera trois caisses, transportées à dos de mulet, mais en laissera une, au passage, à Vinci. Qu'on lui prévoie souliers, paires de chausses (quatre), chapeau, manteau en peau de chamois… ainsi que des rames de papier, une boîte de

couleurs, mais aussi des graines de lis, d'alchémille commune[11] et de melon d'eau. Il lui faut aussi, avant de partir, deux renseignements : savoir comment on nivelle un sol et quelle quantité de terre un homme peut extraire en une journée.

Fin décembre 1499, Léonard quitte donc la ville, en compagnie d'une suite qui comprend Pacioli et Salaï, mais ce n'est pas une fuite : il entretient visiblement des relations correctes avec les milieux français, ce premier séjour milanais a fait de lui un peintre de renom, et les trois années qui suivent ce départ n'auront rien d'un chemin de croix.

9

Le temps des glorieuses tribulations

Léonard à Mantoue, ou les déboires d'Isabelle d'Este

Sur le chemin de Venise, en principe sa première destination, Léonard ne peut résister à l'appel, insistant, d'un des plus prestigieux mécènes du temps, Isabelle d'Este[1], sœur de Béatrice, l'épouse du More. C'est que la situation, en Italie du Nord, est plus confuse que jamais : la deuxième « descente » française de 1499-1500 fait partout sentir ses effets, et Léonard, même si sa réputation – de peintre – est maintenant solidement établie, doit tenir compte des rapports de force locaux pour hiérarchiser ses priorités. Et Mantoue, même aux yeux d'un artiste de son envergure, est une étape difficile à éviter : d'une taille toute relative, ce marquisat constitue en fait un vrai réservoir de *condottieri*, avec, à sa tête depuis 1338, une lignée de brillants soldats de métier, la dynastie des Gonzaga. Or le 12 février 1490, Isabelle d'Este, fille d'Hercule d'Este, duc de Ferrare, de Modène et de Reggio, et d'Éléonore de Naples, elle-même fille de Ferdinand Ier de Naples, vient de conférer un authentique surcroît de prestige à la dynastie en épousant Francesco II Gonzaga (1466-1519). Elle a

quinze ans, lui, vingt-trois, ils sont fiancés depuis une dizaine d'années mais, dès son arrivée à Mantoue, Isabelle, de son propre aveu, est tombée amoureuse de sa nouvelle ville, avec sa brillante petite cour et son château Saint-Georges devenu, depuis le milieu du siècle, une véritable demeure princière. Et elle va tout faire pour contribuer à son lustre, dans son domaine de compétence : riche d'une solide éducation humaniste reçue dans cette ville de Ferrare où, dit-on, on compte plus de poètes que de grenouilles dans les fossés du château, musicienne autant que latiniste, elle a été élevée dans le culte de la beauté sous toutes ses formes. Et cette dévotion, elle va l'importer à Mantoue et l'imposer à son époux Francesco Gonzaga, *condottiere* assez peu avisé dont elle palliera sans problème les absences quand il aura la maladresse de se laisser capturer par ses ennemis vénitiens. Aussi n'a-t-elle aucune difficulté à lui suggérer la création, dans leur château, d'un *studiolo*, petite pièce d'apparat qui sera consacrée à la collection artistique de la maîtresse des lieux.

Très vite, cette collection va atteindre les sommets. Isabelle n'y veut que les meilleurs : Mantegna, qui a déjà décoré de fresques une pièce voisine, qu'on appellera plus tard la chambre des Époux, le Pérugin, Lorenzo Costa… Et pourquoi, alors, ne pas passer à la postérité avec une œuvre de ce jeune peintre florentin dont elle a entendu vanter les chefs-d'œuvre milanais et, surtout, la science du portrait ? Quelle plus belle consécration, dans ce monde politico-artistique qui est le sien, que d'obtenir de cette valeur montante l'effigie, comme on dit à l'époque, qui fera d'elle l'égale des grandes figures princières ? Aussi ne craint-elle pas de se renseigner aux meilleures sources. Peu après la mort de sa sœur Béatrice, elle n'hésite pas à écrire à la maîtresse de son beau-frère, Cecilia Gallerani, modèle bien connu de *La Dame à l'hermine*, pour lui demander un service : « Ayant eu sous les yeux aujourd'hui quelques beaux portraits de Giovanni Bellini, nous en sommes venus à discuter des œuvres de Léonard et aurions souhaité pouvoir les comparer avec les tableaux en notre possession. Et

comme nous nous souvenons qu'il a réalisé votre portrait sur le vif, nous vous prions d'être assez aimable pour nous le transmettre grâce au messager à cheval que nous vous avons envoyé à cet effet, de façon que nous puissions non seulement comparer le travail des deux maîtres, mais aussi avoir le plaisir de revoir votre visage. » Comment résister à pareille « prière » ? Cecilia s'exécute donc et envoie le tableau, non sans quelques réserves. Ce portrait, explique-t-elle, n'est plus très ressemblant, mais le talent de l'artiste n'est certes pas en cause : « Je pense bien au contraire qu'il n'existe dans le monde aucun peintre qui l'égale, mais, simplement […] le portrait fut peint lorsque j'étais beaucoup plus jeune. » Pour Isabelle, qui tient parole et renvoie le tableau à Cecilia, aucune hésitation : c'est bien à ce peintre, tenu pour le meilleur du monde par une spécialiste avisée, qu'il faut s'adresser, et, fin 1499 ou début 1500, Léonard est à Mantoue. D'Isabelle, il esquisse alors le portrait convenu et en prend lui-même copie. Aucune autre commande ne lui vient alors de la cour de Mantoue, son séjour est donc très bref et il part vers Venise en emportant la copie, sans doute dans l'intention d'en tirer un tableau. Tout semble pour le mieux : le 13 mars 1500, le facteur d'orgues Lorenzo Gusnasco, « de Pavie », accompagne un cadeau (un luth espagnol) adressé de Venise à Isabelle d'une note sans ambiguïté[2] : « Leonardo Vinci est à Venise. Il m'a montré un portrait de V.S. qui lui est très ressemblant. Il est si bien qu'il est impossible de faire mieux. » Mais, une année plus tard, catastrophe ! Isabelle, effondrée, écrit en effet le 27 mars 1501 à son ancien confesseur Pietro da Novellara, vicaire général des Carmélites : « Vous prierez Léonard de bien vouloir nous envoyer une autre esquisse de notre portrait car l'illustrissime seigneur notre époux a donné celui qu'il nous avait laissé[3] ! » Mais jamais Léonard, passé à d'autres projets, n'accédera à cette dernière demande d'Isabelle, malgré des suppliques réitérées. Quant au dessin acquis par le Louvre en 1860[4], il semble bien être l'original emporté par l'artiste à Venise.

La construction de ce très célèbre croquis sur papier, grandeur nature, apparaît à première vue comme un compromis entre plusieurs exigences (d'Isabelle ?) : le visage du modèle, le regard perdu bien au-delà du cadre, est en effet présenté de profil, comme sur la médaille réalisée en bronze par Gian Cristoforo Romano en 1497-1498, et comme, d'ailleurs, le veut la tradition des portraits de cour mantouans. Peut-être même Léonard a-t-il achevé le dessin à partir de cette médaille, la jeune femme, peu patiente selon sa légende, supportant mal les séances de pose à répétition. Cela expliquerait le côté un peu figé du profil. Quant au torse, il s'anime d'un léger mouvement souligné par l'oblique des épaules, la poitrine demeurant immobile. Les cheveux sont pris dans un filet et le buste du modèle se couvre d'un corsage rayé au vaste décolleté carré, relié par des lacets à deux manches bouffantes. Sur fond blanc (du blanc de plomb), le trait est d'abord tracé à la pointe métallique puis, après un travail d'ombrage, repris au fusain, sauf sur le dessin de la robe dont le drapé, dans un premier temps, remonta sur l'épaule gauche d'Isabelle. L'œuvre est inachevée mais le travail soigné des mains croisées (signe bien connu de pudeur), le doigt délicatement levé, sans doute vers un livre[5], laisse penser qu'au moins un temps Léonard ne manqua pas d'ambition pour le projet, et on voit parfois là, après *La Belle Ferronnière* et *La Dame à l'hermine*, une tendance à l'idéalisation du portrait, équilibre entre la nécessaire ressemblance au modèle, indispensable au genre, et la représentation d'une beauté idéale, qui se concrétisera avec Monna Lisa (dont la position, mains croisées, rappellera évidemment celle d'Isabelle). Sans aller obligatoirement jusque-là, ce dessin, piqué (on ne sait quand) pour sa reproduction en vue d'un tableau, montre un soin étonnant pour un simple brouillon, avec, par exemple, sur le visage et la chevelure, un travail scrupuleux sur les pigments, rouges, ocres et noirs, répartis en hachures assez fines pour définir le modelé de la transition de l'ombre à la lumière. Le vêtement, avec ses bandeaux verticaux réguliers, n'est plus marqué, comme sur les

précédents portraits, par la mode espagnole : il laisse d'ailleurs un goût d'inabouti, lacune qui a permis à certains d'y discerner une mode « française » lancée par une Isabelle constamment soucieuse d'être à la pointe de nouvelles « tendances », ou, plus prosaïquement, de voir dans ce décor un moyen de masquer les supposées rondeurs du modèle, dont l'esquisse de double menton n'est pas dissimulée. Quoi qu'il en soit, ce témoignage sur les traits et la physionomie d'une des plus grandes dames de la Renaissance italienne demeure aussi précieux que frustrant puisque nous ne disposons pas du tableau dont il n'était que le carton.

Voire ! En 2010, on découvrit dans le coffre d'une banque suisse un tableau aux dimensions du dessin du Louvre et qui en paraissait comme l'exacte mise en peinture. Il faudra trois ans à Carlo Pedretti, immense spécialiste de Léonard, pour l'attribuer au maître et le dater des années 1513-1516. Depuis lors, la bataille fait rage : la dame, ici, est couronnée, elle tient une palme et le livre n'existe plus (il aurait néanmoins figuré sur un premier état de l'œuvre), et, surtout, les perforations, tardives, du dessin, n'auraient pas pu générer le tableau en question – dont on ne voit guère, d'ailleurs, à quel moment Léonard aurait pu le réaliser. De l'avis des experts d'aujourd'hui, le portrait d'Isabelle (dont on possède cinq copies[6]) ne dépassa jamais le stade du dessin que nous connaissons. Un dessin inachevé, donc, mais d'une telle qualité que l'on peut se demander si Léonard ne poussa pas ici, délibérément et jusqu'à l'excellence, la technique ô combien frustrante pour le spectateur du *non finito*.

Isabelle n'admit jamais la perte de « son » carton, même si Novellara, qui ne se fait guère d'illusions, tente bien de la décourager en 1501. Pour ce faire, il invoque le prétendu mode de vie de l'artiste, en une phrase qui fera beaucoup pour la légende de Léonard : « D'après ce que j'entends, la vie de Léonard est déréglée et imprévisible ; il semble vivre au jour le jour » et « il n'a plus de goût pour le pinceau car il travaille ardemment à la géométrie ». Ce qu'il confirme le 14 avril, après une entrevue avec le peintre ménagée

par Salaï, décidément de plus en plus mêlé aux affaires de Léonard : « En vérité, ses expériences mathématiques ont absorbé ses pensées si fortement qu'il ne peut supporter la vue d'un pinceau. » En 1504, Isabelle semble résignée et propose à Léonard un étrange marché : « Quand vous étiez ici, dans ces contrées, et que vous faisiez mon portrait au fusain, vous m'aviez promis que vous me représenteriez par la suite en couleurs. Mais parce que cela est presque impossible, puisque vous ne pouvez pas vous déplacer ici, je vous prie de remplir votre obligation envers moi en substituant à mon portrait une autre figure qui me serait encore plus agréable, c'est-à-dire réaliser pour moi un jeune Christ d'environ douze ans. » Inutile de dire qu'on n'a aucune trace d'un pareil Jésus-Christ, même si Salaï, en janvier 1505, s'est permis de proposer ses services à Isabelle, rapporte l'indispensable Novellara : « Un élève de Léonard de Vinci, du nom de Salaï, jeune mais très talentueux […], souhaite grandement faire montre de galanterie envers Son Excellence. Si vous désirez donc un petit tableau de Jésus peint de sa main, dites-moi seulement la somme que vous êtes disposée à payer. » L'offre, fortement intéressée, du jeune Salaï, n'est pas bien reçue En 1506, Isabelle, peu habituée à n'être pas obéie, reviendra à la charge une dernière fois : elle est à Florence, mais pas Léonard, officiellement occupé à observer les oiseaux dans la campagne. Elle se rabat donc sur son oncle Alessandro Amadori, chanoine de Fiesole et frère d'Albiera, première belle-mère de Léonard. C'est un homme de bonne volonté, qui écrit en mai à Isabelle, après son retour à Mantoue : « Je ne cesse de lui enjoindre, par tous les arguments à ma disposition, de satisfaire votre souhait et de peindre le personnage que vous lui avez commandé. Cette fois, il m'a vraiment promis qu'il commencerait bientôt le travail afin d'exaucer vos vœux. » Promesse qui, évidemment, ne sera jamais suivie d'effet.

Léonard et la tentation de Venise

Fin 1499, Léonard, on l'a vu, est à Mantoue. Le 13 mars 1500, il est à Venise. Et le 24 avril, il est de retour à Florence où il retire 50 ducats d'or du compte où, depuis Milan, il a envoyé 600 florins d'or, en décembre de l'année précédente. Pour quelles raisons ce séjour, d'une extrême brièveté, à Venise ? Seraient-elles d'ordre militaire ? Léonard aurait-il fait à la Sérénissime des offres de services du même type que celles de la lettre-programme adressée naguère au More ? La guerre des années 1480 n'est pas seulement pour Venise, en effet, un drame terrestre. Du côté de la mer plane une menace récurrente, celle de la flotte turque, et la proposition de Léonard, au neuvième alinéa, porte sur une potentielle guerre navale : il offre de fournir « sur mer, des engins très propres à l'attaque ou à la défense, des vaisseaux qui résistent au feu des plus grandes bombardes, à la poudre et à la fumée ». Il faut dire que l'atmosphère, à son arrivée dans la cité des Doges, est plutôt à la panique. La flotte vénitienne n'a rien pu faire face aux galères turques : Lépante, un des derniers comptoirs vénitiens en Grèce, est tombée, et la flotte ottomane, qui s'est considérablement renforcée, a débarqué le 29 septembre dans le Frioul. À Venise courent les rumeurs les plus inquiétantes sur son arrivée dans la lagune. Les propositions d'un Léonard, mandé à titre d'ingénieur militaire, n'auraient donc alors rien eu d'incongru, et si offre il y eut, elle dut être illustrée par des croquis dont nous aurions donc, dans les *Carnets*, les brouillons. On y trouve en effet, ici ou là[7], des armes résolument offensives, capables de percer des coques sous leur ligne de flottaison, des navires à double coque, un autre dissimulant sous une protection amovible un important canon, un autre encore, non cuirassé mais équipé d'un mortier monté sur une plate-forme mobile. Sans compter la pièce maîtresse[8], une sorte de tour flottante porteuse de seize canons et mue par deux roues à aubes latérales, actionnées par les habituelles manivelles entraînées par la puissance humaine. Léonard

ne semble pas, ici non plus, s'être soucié outre mesure des conditions matérielles de la concrétisation de ce « projet » : on peut s'interroger sur l'énorme pression à exercer sur les manivelles pour déplacer ou simplement positionner cet impressionnant radeau, que devait en revanche malmener quelque peu le recul de ses seize bouches à feu…

La postérité a également été fortement impressionnée par deux « inventions » spectaculaires : le sous-marin et le scaphandre. Le premier relevait plutôt de la culture des machines fantastiques, automates et autres, telle qu'on pouvait la concevoir alors dans les cours d'Europe, et Cesare Cesariano en avait fait la démonstration publique dans les fossés du château de Milan, avec des outres de cuir gonflables à même d'en permettre la remontée. Quant au prétendu scaphandre, il s'agirait plutôt d'un équipement de plongée permettant au soldat de marcher sur le fond d'une mer peu profonde et de respirer avec un roseau débouchant à l'air libre. L'idée n'en était pas vraiment originale puisque Taccola, Francesco di Giorgio Martini et Alberti en avaient déjà proposé des modèles. Mais Léonard semble bien être le seul à avoir approfondi la question, prévoyant tous les équipements souhaitables : outres avec valve, tubas, sacs de sable en guise de lest, couteaux antifilets, lunettes étanches (« masque de plongée avec des yeux protubérants faits de verre »). De quoi assurer le confort du scaphandrier en eau peu profonde (celle de la lagune ?) et le rendre à même de percer les coques ennemies ou de les fixer au fond de l'eau. Reste à savoir de quand datent ces textes et croquis. Si l'on admet, comme Pedretti, qu'ils remontent à 1487, ils pourraient avoir été prévus pour la guerre alors menée par le More contre les Génois, même si les moyens décrits par Léonard semblent quelque peu disproportionnés par rapport aux enjeux, et difficiles, une fois confectionnés, à transporter pour être immergés jusque dans le port de Gênes. Mieux vaut sans doute imaginer[9] que leur inventeur les destinait à la guerre turque, défensive plutôt qu'offensive. D'autant qu'on trouve également dans les *Carnets* un texte[10] où Léonard réfléchit sur la manière

de barrer le fleuve Isonzo, par lequel les forces turques, depuis leurs bases frioulanes, pourraient s'avancer jusqu'aux alentours immédiats de Venise : il s'agit du brouillon d'une lettre adressée aux « très illustres seigneurs » du Sénat vénitien, et dont on ne sait évidemment si elle fut reçue… ou même envoyée. Nulle trace en effet, dans les archives vénitiennes, d'une nomination de Léonard à quelque titre d'ingénieur. Que ses propositions techniques soient restées officieuses ou qu'elles aient (vainement) atteint les autorités de la Sérénissime, Léonard n'insista guère et (re)gagna Florence où, pouvait-il espérer, on ne l'avait pas oublié.

Florence sous la menace Borgia

La situation, à Florence, n'était guère non plus à la sérénité : les Médicis avaient disparu de la scène politique depuis qu'en 1494 Pietro II di Lorenzo de'Medici (Pierre le Malchanceux) avait géré de façon désastreuse la première « descente » française. Pour essayer de calmer les ambitions de Charles VIII, il avait en effet pris sur lui de concéder à la France les places fortes florentines (Pise[11], Livourne, Sarzana…) du nord-ouest de la Toscane. Sans mandat aucun, il avait ainsi dégarni toute la défense de la ville, ce qu'on ne lui pardonna pas : il dut s'exiler piteusement, avec sa famille, en novembre, et laisser le pouvoir, pour quatre longues années, à la faction des pleurnichards (*piagnoni*), celle du dominicain Savonarole, qui rêva de faire de Florence une république théocratique, aussi populaire (avec un Grand Conseil de 2 250 membres) qu'ascétique (on se souvient des bûchers des vanités). En 1498, les Florentins, lassés par le fanatisme ambiant et appuyés par le pape Alexandre VI Borgia, avaient obtenu sa condamnation à mort, le 23 mai. S'instaura alors, sous la direction du gonfalonier Soderini, une république aristocratique, qui eut, entre autres

mérites, celui d’avoir su employer, dès 1498, un brillant secrétaire à la seconde chancellerie, Niccolò Machiavelli.

Mais la vie, dans cette ville de Florence, à l’arrivée de Léonard, n’a rien d’irénique. Deux problèmes viennent y troubler la bonne marche du commerce. Celui de Pise, d’abord, qui lui est une véritable épine dans le pied. Cette ville de gros commerçants occupe une situation stratégique : sur l’Arno, comme Florence, et sur la route de la mer, elle peut bloquer la route à ses marchandises ou, à tout le moins, prélever, pour leur laisser le passage, des taxes exorbitantes. Or Pierre le Malchanceux a eu la malencontreuse idée, dans la débâcle de 1494, de lui laisser revendiquer son autonomie, décision que Charles VIII a pris un malin plaisir à confirmer. Il y a donc nécessité vitale, pour les marchands florentins, à la récupérer par tous les moyens. Or Florence, qui ne peut compter sur une armée digne de ce nom, s’aperçoit, en cette année 1500, qu’elle va devoir se procurer – à prix d’or et auprès des grands fournisseurs comme le roi de France – les troupes mercenaires adéquates. De là la perspective, avec ces troupes incertaines, d’inévitables complications militaro-diplomatiques. Autre inquiétude : les ambitions territoriales de curieux voisins, les Borgia père et fils.

Le pape du moment est en effet le cardinal Rodrigo Borgia, élu en 1492 sous le nom d’Alexandre VI. Or ces Borgia sont, dans le contexte, des parvenus arrivés d’Espagne depuis deux générations seulement et sans fief italien, au contraire des grandes dynasties nobiliaires romaines rivales, les Orsini ou les Colonna. De là le besoin, pour eux, de se tailler en Italie centrale un territoire sur lequel s’appuyer. Aussi jettent-ils leur dévolu sur une province proche, la vaste Romagne, riche de places opulentes et bien fortifiées, comme Imola, Forli ou Faenza. Pour s’en assurer, Alexandre peut compter sur un redoutable capitaine, son fils César, ancien cardinal défroqué à temps (17 août 1498) et marié d’urgence à Charlotte d’Albret, cousine du roi de France Louis XII (à qui Alexandre a permis de divorcer de Jeanne de France pour épouser Anne de Bretagne). En janvier 1500,

César s’est déjà emparé de Forli et d’Imola ; puis c’est au tour de Rimini et de Pesaro. Seule Faenza résistera jusqu’en janvier 1501, mais, avec le succès, les ambitions de César partent à la hausse. La Toscane qui, tout le monde le sait, n’a pas les moyens de se défendre, compléterait admirablement son tableau de chasse. Mais pour la France, allié traditionnel de la république de Florence, malgré quelques brouilles passagères, il n’en est pas question : César le sait et préfère, début 1502, passer un accord avec cette République dont il sera le protecteur officiel moyennant 30 000 ducats. Or le 18 août de cette année-là, César signe un sauf-conduit qui permet à Léonard de Vinci, son « très excellent et très cher familier architecte et ingénieur général », de se déplacer librement « pour inspecter les constructions et les forteresses de nos États, afin que nous puissions les entretenir sur son avis en fonction de leur état d’entretien ». Léonard aura donc la haute main sur tous ces travaux : « Chaque ingénieur le consultera et prendra ses ordres de lui en conformité avec son jugement. » Comment en est-on arrivé là et comment Léonard a-t-il réussi à obtenir de César Borgia ce titre d’ingénieur (et d’architecte !) dont il rêvait depuis longtemps, que le More ne lui avait accordé que du bout des lèvres et que le Sénat vénitien lui avait visiblement refusé ?

Promotion d’autant plus étrange que, depuis son retour à Florence, sans doute le 24 avril 1500, Léonard, s’il ne cesse de réfléchir à des problèmes mathématico-scientifiques (il semble s’intéresser surtout alors à la mécanique), s’est replongé dans son activité maîtresse, la peinture. Avec peut-être l’appui de son père Piero da Vinci, notaire du monastère, il s’est installé confortablement, avec son entourage, dans les dépendances de la basilique Santissima Annunziata, où les moines servites hébergent à l’occasion des artistes de renom : il y dispose de cinq chambres, les frères « se chargeant de son entretien et de celui de sa famille », dit Vasari, et peut profiter des cinq cents volumes de la bibliothèque.

Le carton de Burlington House

Sans doute ces moines servites (ordre des serviteurs de Marie) lui ont-ils même commandé un retable pour leur église, après en avoir, dans un premier temps, proposé la confection à Filippino Lippi, comme l'assure Vasari, qui ajoute qu'après avoir tardé, comme à son habitude, « il ne commença rien » (*« né mai cominciò nulla »*). Malgré tout, « il finit par réaliser un carton composé de Notre-Dame, avec sainte Anne et l'Enfant Jésus ». Carton qui connut, encore selon Vasari, toujours adepte, à propos de Léonard, de la rhétorique de l'extraordinaire, un succès hors normes : « Il fit non seulement l'admiration des artistes, mais quand il fut achevé, il y eut, pour le voir, dans la salle d'exposition, deux jours durant, un attroupement d'hommes et de femmes, jeunes et vieux, venus admirer les merveilles de Léonard comme pour des fêtes solennelles, et tout ce peuple fut empli de stupeur. » S'ensuit une analyse méthodique de l'œuvre : « On voyait sur le visage de la Madone toute la beauté et la simplicité qui font la grâce d'une mère de Dieu, avec la modestie et l'humilité d'une Vierge ravie de voir la beauté du fils qu'elle soutient tendrement sur son sein ; mais en même temps elle jette un regard plein de retenue vers un petit saint Jean qui joue avec un petit agneau, tandis que sainte Anne sourit, au comble de la joie, en voyant sa descendance terrestre devenue céleste : intentions qui répondent bien à l'esprit et au talent de Léonard. » Pour Vasari, pas d'ambiguïté : « Ce carton, comme on va le voir, passa ensuite en France. » On le voit effectivement, quelques pages plus loin, en 1516 : « Léonard partit pour la France, dont le roi, qui connaissait ses ouvrages, l'aimait beaucoup et voulait lui faire peindre le carton de la sainte Anne[12]. »

Or il se trouve que nous possédons, exactement sur le même thème, un célèbre carton, assez proche de l'objet de la description de Vasari, connu aujourd'hui sous le nom de « carton de Burlington House[13] ». Fait de huit feuillets format *folio reale* (55 × 47 cm) collés entre eux et reportés, deux

cents ans plus tard, sur une toile montée sur châssis, ce carton de Burlington a subi de nombreuses agressions, parfois baptisées restaurations, jusqu'à un tir de chevrotines en 1987. Le dessin, au fusain ou à la pierre noire, se détache sur un fond délicatement bruni, et par endroits foncé par lavis. L'arrière-plan en est un décor de montagne, et l'eau est partout présente (ruisseau, cascade, plantes…). Au centre, un groupe compact de trois personnages : une femme aux traits assombris (Anne) souriant à une autre (Marie), assise sur son genou droit, et dont le sourire couve un jeune enfant, Jésus, tandis qu'un autre garçon, à peine plus âgé, debout en contrebas et légèrement détaché du groupe (saint Jean-Baptiste), tourne son regard vers Lui. Le Baptiste et l'Enfant sont séparés par un filet d'eau, symptôme évident du baptême. Le degré de finition des différents éléments de l'œuvre varie : depuis les éléments naturels, seulement esquissés, jusqu'aux visages, bustes et draperies ombrés et délicatement estompés par le *sfumato*.

Quant à la composition générale, elle est dite ici « horizontale », puisque les personnages se côtoient, contrairement à la tradition byzantine, où la structure verticale[14] place sainte Anne en position dominante. Cette horizontalité permet l'esquisse d'une narration : pointé vers le ciel, l'index gauche de sainte Anne désigne Dieu comme le garant de cette scène préfigurative, tandis que son sourire encourage Marie à accepter l'arrêt divin. Celui de la Vierge signifierait alors, lui aussi, une acceptation, celle du sacrifice d'un Fils qu'elle paraît toutefois tentée de retenir, même s'il se dérobe à elle tout en ébauchant un geste de bénédiction en direction du Baptiste, celui qui Le désignera plus tard comme « l'Agneau de Dieu, qui ôte les péchés du monde[15] ». Anne, figurée comme le trône d'où émerge la Vierge, apparaît comme le truchement voulu par Dieu pour mettre au monde l'Immaculée. Les têtes des deux femmes sont immobilisées à même hauteur, fort proches l'une de l'autre, mais la géométrie du groupe n'en est pas moins animée. Léonard connaît assez bien, maintenant, les arcanes de l'anatomie humaine pour équilibrer les mouvements délicatement

antagonistes des corps – la Vierge, assise sur le genou de sa mère, faisant contre-poids au mouvement d'émancipation de l'Enfant. Les visages, enfin, délicatement travaillés, rendent compte de la diversité des sentiments en jeu ici, depuis le regard sombre et profond d'Anne jusqu'à la résolution affirmée du Fils en passant par l'ambiguïté du sourire de la mère. Mais la composition s'arrête là : le Baptiste, ici, ne joue pas avec le moindre agneau, ce qui suffit à exclure l'identification du carton de Burlington avec le sujet de la description de Vasari.

Qui put être, alors, le commanditaire de ce carton qui ne déboucha, directement, sur aucun tableau, puisque sa restauration de 1987 ne laissa percevoir aucune des perforations ou des encoches nécessaires au report d'un modèle ? Faudrait-il donc y voir l'étude d'un tableau commandé par Louis XII pour son épouse Anne de Bretagne, fervente du culte de sa sainte éponyme ? Pourraient le laisser penser plusieurs documents, comme une lettre de Léonard à Salaï, bien qu'il n'y figure aucune allusion directe à l'œuvre. Ainsi qu'une miniature, conservée au Louvre, présentant Anne de Bretagne devant une sainte Anne trinitaire. À moins qu'il ne s'agisse d'une commande de la ville de Florence, dont Anne était la sainte (même si on n'en trouve aucune trace dans ses archives), commande destinée au retable de la salle du Grand Conseil du Palazzo Vecchio, où fut installée plus tard (dans les années 1510) une œuvre sur le même thème du dominicain Fra Bartolomeo (de son nom Baccio della Porta, 1472-1517).

Bref : ne sont connues ni l'identité du commanditaire, ni même la date de confection de l'œuvre : 1499-1500, avant le départ de Léonard ? Ou bien 1506-1507, lors de son retour à Milan ? Le côté classicisant des têtes de la Vierge et d'Anne serait alors inspiré du matériau antique romain, de goût hellénistique, que l'on retrouvait alors au centre de la Ville, lors de fouilles souvent hasardeuses[16], et que Léonard aurait eu l'occasion d'étudier lors d'un voyage en mars 1501. Rien de concret ne vient étayer cette dernière thèse, et Léonard aurait d'ailleurs fort bien pu, vu l'afflux, à Milan, des

œuvres romaines, y observer à loisir, lors de son premier séjour, pareils documents.

Même si rien de tout cela n'est établi, ce carton, en lui-même d'une qualité exceptionnelle, semble bien s'inscrire dans une démarche iconographique précise, en tant qu'étape décisive dans la recherche, par l'artiste, d'une originale « sainte Anne trinitaire » – recherche qui débouchera sur la célèbre *Sainte Anne* du Louvre. Ce carton n'était pas le seul de son genre puisque nous connaissons l'existence, hélas parfaitement virtuelle, de deux autres dessins, de même époque, sur un thème identique : celui qui dut engendrer directement la *Sainte Anne* parisienne, et le carton dit « de Fra Pietro », car mentionné dans une lettre adressée le 3 avril 1501 par Pietro da Novellara à Isabelle d'Este, et ainsi décrit et interprété par le moine : « La Vierge, se levant à demi des genoux de sainte Anne où elle est assise, veut se saisir de l'Enfant pour l'écarter de l'agneau, victime expiatoire qui symbolise la Passion du Christ […] Sainte Anne, elle, esquisse un geste pour retenir sa fille, comme si elle ne voulait pas qu'elle sépare l'Enfant de l'agneau, signifiant peut-être par là que l'Église ne souhaitait pas empêcher la Passion du Christ. » Encore une fois l'agneau, qui rappelle irrésistiblement la description de Vasari, enrichie ici d'une interprétation ecclésiale bien dans l'air du temps… Mais ces cartons sont perdus, et il demeure, pour illustrer la vogue de la célébration de sainte Anne, le carton de Burlington, avec une série de dessins préparatoires qui suffisent à prouver l'importance du thème aux yeux de Léonard.

Pareille représentation d'une « sainte Anne trinitaire », sous la forme d'un tableau liturgique avec Anne, sa fille Marie et l'Enfant Jésus, n'avait en effet rien d'anodin. Le culte de sainte Anne venait à peine de recevoir la consécration, puisqu'en 1481 le pape franciscain Sixte IV avait enfin décidé son introduction dans le calendrier liturgique en officialisant sa fête, le 26 juillet. Ce culte avait pourtant une longue histoire : absents dans les Évangiles canoniques, Anne et son époux Joachim n'apparaissent qu'au

IIe siècle dans le *Protévangile de Jacques* relayé, en latin, par l'*Évangile du Pseudo-Matthieu* – textes réputés apocryphes par l'Église mais qui établissaient la haute noblesse de la lignée de Marie… La légende des grands-parents du Christ prit ainsi corps dans le monde byzantin et, sans doute introduite en Occident à la suite des croisades (la tête de sainte Anne fut déposée à Chartres en 1204), y fut popularisée, sous une forme enrichie, par la fameuse *Légende dorée* collationnée entre 1261 et 1266 par Jacques de Voragine, avant de connaître, aux XIVe et XVe siècles, un grand succès aussi bien en Italie que dans les pays de culture germanique. Tout cela s'inscrivait dans un processus déjà évoqué, celui de l'extension, en ce XVe siècle finissant, du culte marial, avec la justification de la virginité de Marie et, en corollaire, celle de son exemption de la tache du péché originel (voir plus haut). Mieux encore : Sixte IV avait promis la rémission de ses péchés à quiconque aurait prononcé une prière devant une image de celle qui était maintenant l'*Anna Metterza* (littéralement « sainte Anne en tierce »). De là à penser que le défilé incessant de Florentins devant le carton évoqué par Vasari ait plutôt tenu de la pratique de dévotion que de l'émotion artistique… D'autant qu'Anne passait pour la protectrice de la ville : un 26 juillet, jour de sa fête, elle l'avait débarrassée, en 1343, de l'étrange tyran Gautier de Brienne[17], avant, quelques années plus tard, en 1348, de la protéger, disait-on, de l'épidémie, récurrente, de peste.

Reste en suspens une question essentielle : pourquoi Léonard a-t-il laissé de côté une œuvre aussi soignée, d'où se dégage une pareille impression de sérénité en dépit du drame qu'elle annonce ? Le commanditaire aurait-il été déçu par la place secondaire attribuée à Anne, point d'articulation de la dévotion florentine ? De fait, le dessin ne sera mis en couleur que dans les années 1520-1530, par Bernardo Luini, élève de Léonard qui adjoindra à la scène, à droite et à côté d'Anne, une figure de Joseph. Ce carton, œuvre autonome[18] de très grande valeur artistique, apparaît plutôt comme un travail d'étape, qui préfigure la *Sainte Anne* du

Louvre et marque un moment de la réflexion de l'artiste sur le sens profond de la présence tutélaire de cette grand-mère, sombre et souriante, à la marge de la composition traditionnelle. Bien qu'inachevé, il connut, dans la ville même de Florence, une indéniable notoriété artistique : sans doute Raphaël[19] en eut-il connaissance, ainsi que Michel-Ange au moment de dessiner en 1502 une *Vierge avec l'Enfant et sainte Anne*[20], actuellement à Oxford, et qui lui doit beaucoup.

La Madone au fuseau

Si le carton de Burlington House paraît entretenir un lien étroit avec l'essor et la diversification du culte marial à la fin du XVe siècle, c'est plutôt la réputation de son talent en matière de représentation de Vierges à l'Enfant qui vaut à Léonard la commande française d'une *Vierge au dévidoir* qui passera à la postérité sous le nom de *Madone au fuseau*. Le contexte de cette commande est lié aux événements qui bouleversèrent la vie milanaise dans les années 1498-1499, et à la présence dans la ville de hauts dignitaires français amateurs d'art. Léonard, on l'a vu, ne quitta pas Milan dès l'irruption française et, tout en prenant plusieurs précautions, surtout financières, resta dans la ville le temps d'évaluer ses chances d'y prolonger, sous une forme ou sous une autre, sa carrière. Ainsi ses mérites durent-ils alors être remarqués par un personnage considérable, le trésorier de France Florimond Robertet, grand amateur d'art qui suivit le roi Louis XII à Milan en 1499 : dans une lettre d'avril 1501, Fra Pietro da Novellara assure ainsi à Isabelle d'Este que Léonard est en train de travailler à « une Vierge assise, comme sur le point de dévider un fuseau, tandis que l'Enfant pose le pied sur une corbeille de fuseaux et regarde attentivement les quatre branches du dévidoir en forme de croix ». De ce tableau, qui ne fut livré à Robertet que fin 1506 ou début 1507, nous avons

deux versions, toutes deux, certes, dépourvues de corbeille… Si l'on en croit une lettre de Francesco Pandolfini, l'ambassadeur de Florence en France, datée du 12 janvier 1507 et adressée à la *Signoria*, l'une, l'original actuellement connu sous le nom de *Madone Lansdowne*[21], fut remise à Robertet[22], et l'autre, dite *Madone Buccleuch*[23], en serait une copie commandée par le roi lui-même, tombé en admiration devant la première. Il s'agit de petits tableaux (des *quadretini*, de 50,2 x 36,4 cm), dédiés à la dévotion personnelle de leur propriétaire. Sans doute *La Madone Lansdowne* fut-elle même commencée à Milan, comme le laisserait supposer son support de noyer, les tableaux florentins étant généralement peints sur peuplier.

L'œuvre constitue à la base une variation sur le thème de la Vierge avec, sur son giron, l'Enfant jouant avec un objet représentant la Passion : ici, donc, un fuseau, image de la Croix, en écho à la fleur cruciforme de *La Madone Benois*. Et la scène est tout entière animée par le *moto dell'animo* (« émotion ») qui la domine et lui donne son sens, avec l'image d'une Vierge troublée, ici aussi, par un sentiment double et contradictoire : l'acceptation du sacrifice à venir, tempérée de la volonté, à peine perceptible, de retenir le geste de l'Enfant attentif à ce fuseau, image de Son destin. Tandis que Jésus, par un mouvement opposé, cherche doucement à échapper au geste protecteur de sa mère.

Demeure une question : quelle fut la part de Léonard dans la réalisation de ces tableaux ? Des deux, *La Madone Lansdowne* semble la plus homogène, et le paysage, avec montagnes et vallées, y correspond mieux à son style (l'annonce de celui de *Monna Lisa* ?). Dans *La Madone Buccleuch*, ce paysage, moins soigné qu'à l'accoutumé, semble avoir été ajouté après coup par un autre peintre (cela apparaît surtout dans la zone de la tête de la Vierge ou celle de la main gauche, levée, du Christ), sur, d'ailleurs, un dessin analogue à celui de *La Madone Lansdowne*. Sans compter les maladresses touchant la ligne d'horizon et les zigzags du

rivage, à gauche de la scène. Peut-être faut-il voir là la main d'un élève de Léonard, l'œuvre ayant apparemment servi de modèle dans l'atelier du maître. De cela témoignerait le tableau de Fernando Yáñez de la Almedina, peintre espagnol qui rentra à Valence, après un séjour en Italie, en 1506. Il s'agit là d'une variation sur le même thème, avec un nouveau paysage de montagne et l'ajout, à l'arrière-plan, d'une scène de la vie de la Sainte Famille (Joseph en train de fabriquer un trotteur pour l'Enfant ?), comme dans une autre copie, sans doute plus tardive, conservée au musée de Dijon. Si le décor apparaît minimaliste, enfin, dans une autre version (celle du musée Soumaya, à Mexico), avec un horizon dégagé, à peine marqué par des silhouettes d'arbres, il constitue une ouverture au cœur d'une architecture de rochers dans celle d'Oxford (Christ Church Gallery)… Pareille profusion de copies fait penser que fut exposé – ou dut circuler à l'intérieur d'un cercle, aussi restreint fût-il – un dessin original, de la main de Léonard, matrice de toutes les familles de variantes que nous connaissons. La place de Léonard comme artiste de référence dans l'imaginaire de la cour de France est maintenant – et définitivement – marquée, avec toute la publicité souhaitable, par ces commandes prestigieuses, émanant du roi et du principal ministre du premier royaume d'Europe.

10

Léonard ingénieur architecte et militaire

Au service de César Borgia : Léonard cartographe

Tout porterait donc à croire que Léonard, honoré de pareilles commandes, n'aspire maintenant qu'à une chose : s'appuyer sur son évidente notoriété de peintre pour envisager, dans ce domaine, un magistère incontestable. Or il apparaît que, loin d'être découragé par ses récentes déconvenues, il soit plus que jamais travaillé par ses ambitions techniques : ainsi, en juillet 1502, ira-t-il jusqu'à offrir au sultan Bayazid II ses services pour un pont sur le Bosphore, arguant de ses compétences : « Moi, votre esclave, ai entendu qu'il est de votre intention de construire un pont entre Galata et Stambul, mais que vous ne l'avez pas fait, faute de trouver un expert. Moi, votre esclave, je sais comment m'y prendre. » Ce pont, gigantesque, devait avoir la forme d'un arc et permettre le passage à de grands navires sous voiles. La lettre – traduite en turc – partit de Gênes et atteignit le palais de Topkapi, mais le sultan ne donna pas suite. Il faut dire que les dimensions prévues pour l'édifice[1] dépassaient largement les possibilités techniques de l'époque : « Largeur, 40 brasses ; hauteur au-

dessus de l’eau, 70 brasses ; longueur, 600 brasses, c’est-à-dire 400 au-dessus de la mer et 200 reposant sur la terre ferme… »

Qu’à cela ne tienne ! Léonard était déjà passé à autre chose et officiait depuis quelque temps auprès de César Borgia en tant – enfin ! – qu’ingénieur militaire ! Afin de seconder un des plus grands *condottieri* du temps, dont le projet, on l’a dit, était alors de tailler à son père le pape Alexandre VI un fief à sa mesure, qui lui permît de tenir la dragée haute aux grandes familles romaines (Orsini, Colonna…), toutes à la tête de territoires importants autour de Rome. Le pape disposait bien, en principe, de maigres États pontificaux, mais ce modeste *dominio* était loin de suffire : son objectif, c’était cette fois une province de bonne taille, la Romagne, terre qui, en principe, devait lui payer tribut. Or les principales cités de l’endroit, gouvernées par d’avares potentats, rechignaient à s’exécuter. Il fallait donc d’urgence reprendre les choses en main. Pour ce faire, Alexandre acheta alors à son fils une armée dotée des canons nécessaires pour s’emparer des cités romagnoles fortifiées autour de leur *rocca* (citadelle). Mais rien n’était évidemment possible, dans ce domaine, sans une connaissance topographique approfondie de ces cités et de leur environnement géographique. Aussi était-il logique, pour un soldat organisé comme César, d’en appeler aux services d’un ingénieur susceptible de dresser pareils croquis.

Question, bien sûr : pourquoi faire appel, quand on est le connétable (capitaine général) des armées du pape, à un ingénieur florentin, longtemps lié qui plus est aux Sforza ? César aurait-il été conquis par les compétences de Léonard, dans ce domaine, lors leur séjour commun à Milan, en 1499 ? Le 6 octobre, en effet, Louis XII et César avaient fait leur entrée à Milan. Le 17 novembre, le roi repartait vers la France, mais son ministre Robertet demeurait, on l’a dit, dans la ville, et le milieu français s’y intéressait tout particulièrement aux productions artistiques locales. Faut-il penser que Léonard, qui ne quitta Milan que fin décembre, eut le temps et l’occasion de

côtoyer César avant qu'il ne se lançât dans ses campagnes de conquête ? Louis XII avait laissé au fils du pape, devenu, par son mariage avec Charlotte d'Albret, son parent, des forces d'appoint considérables : cela lui fit, en tout, une armée d'environ 15 000 hommes qui se mit en branle le 9 novembre. Le « coup de foudre » de César pour les talents techniques de l'artiste aurait donc eu lieu entre le 6 octobre et cette date. À moins que Léonard n'ait été, en l'occurrence, « prêté » par Florence à un Borgia à qui elle s'engagera en juin 1502 à verser une indemnité de 30 000 ducats pour la « protéger » en tant que son *condottiere*. D'autant que l'artiste ne paraît pas obligatoirement venu de son plein gré en cette Romagne qu'il tient pour la « capitale de tous les imbéciles[2] ».

La première campagne du duc de Valentinois (César Borgia) avait été brillante : entre décembre 1499 et juin 1501, il s'était emparé d'Imola, Forli, Faenza, Pesaro, Rimini… Nouvelle campagne en juin 1502 : Urbino tombe le 21 juin, puis Camerino le 21 juillet. L'Italie entière s'alarme, et Louis XII retourne à Milan (c'est notre troisième guerre d'Italie), où il retrouve les potentats déposés en Romagne par César, ainsi que des envoyés de Florence et de Venise, inquiets eux aussi devant les menées du connétable. Lequel, comprenant l'urgence, passe début août à Ferrare, prend au passage son beau-frère Alphonse d'Este bien vu de Louis XII, puis se rend à Milan, où il rassure les Français : le roi, venu en Italie pour s'emparer de nouveau de Naples et non pour épouser la cause des Italiens inquiets, et ne tenant guère à se brouiller avec le fils du pape, le reçoit alors avec tous les égards. C'est dans ces circonstances que César signe, on l'a dit, le 18 août 1502, le sauf-conduit permettant à Léonard de circuler à sa guise sur les terres soumises en tant que son « architecte et ingénieur général ».

En fait, Léonard était déjà depuis quelque temps – sans doute depuis juin – à l'ouvrage : son premier travail avait concerné le port toscan de Piombino[3], à une trentaine de kilomètres au sud de Pise. Il en reste du

moins plusieurs croquis et planimétries révélant fortifications et rues, sans doute dans l'optique de la réorganisation de la défense de la ville, où la flotte pontificale avait récemment mouillé, mais qui servait aussi de port d'accueil pour les minerais (l'alun) en provenance de l'île d'Elbe. Par la suite, l'errance de Léonard architecte à travers la Romagne est assez difficile à suivre et n'est parfois marquée, dans les *Carnets*, que par une remarque ou une note incidente, et il est difficile de déterminer s'il voyage seul ou dans l'entourage de César. On le retrouve ainsi à Arezzo – récemment passée du côté Borgia – dans l'entourage de son gouverneur Niccolò Vitelli, dit Vitellozzo, l'un des plus brillants capitaines du Valentinois en même temps qu'un des plus sanguinaires au sein de cette petite société d'assassins versatiles que sont les *condottieri* (Borgia le fera étrangler à Senigallia le 31 décembre de la même année). Il y lève plusieurs cartes dont César doit être le commanditaire, même si les rapports de l'artiste avec Vitellozzo lui-même paraissent alors tout à fait courtois. Ainsi note-t-il dans ses *Carnets*, s'adressant comme d'habitude à lui-même : « Borgès [Borgia] te fera avoir l'Archimède [un livre] de l'évêque de Padoue et Vitellozzo celui de Borgo san Sepolcro » (qu'il vient de piller). Tout se passe donc comme si les compétences de Léonard lui valaient, au sein de cette Romagne troublée où la méfiance est reine et où les alliances vont et viennent, sur fond de meurtres et de règlements de comptes, une manière de bienveillante immunité : Vitellozzo, empêtré dans la préparation de la conjuration (voir plus bas) des *condottieri* contre César, se soucie pourtant de procurer à l'artiste un exemplaire de cet « Archimède » si précieux à ses recherches en hydraulique esquissées à Milan !

On retrouve aussi Léonard à Urbino (toujours en juin), dont le Valentinois vient de s'emparer. Sans doute d'ailleurs César est-il encore sur place. C'est du moins ce que pensent ceux qui voient, sur un feuillet contemporain des *Carnets*, son image dans le triple portrait d'un homme barbu et pensif, véritable force de la nature, aux traits un peu marqués pour

un jeune homme de vingt-sept ans, successivement présenté de profil, de trois quarts et de face. Là, Léonard relève le plan des fortifications de la cité[4] et, le 30 juillet (1502), César déjà parti, il note l'existence… d'un pigeonnier[5] local, avant de quitter la ville pour gagner Pesaro, dont il inspecte apparemment la riche bibliothèque. C'est ensuite (le 8 août) Rimini, où il admire l'« harmonie des chutes d'eau[6] », puis Cesena, où il parvient le 10 août, en pleine foire de la San Lorenzo. Là, au moyen de soixante-douze coordonnées polaires, il trace un plan des remparts de la cité et de la forteresse elle-même, avec ses archères, ses canonnières et la plate-forme destinée à l'artillerie. Sans doute ce plan détaillé devait-il s'adresser à Antonio da Sanseverino, gouverneur de la ville qui venait, le 14 août, de remplacer Ramiro di Lorqua, homme de main, un peu trop brutal, de César.

S'ensuit la conception peut-être la plus tangible des projets de Léonard. Le 6 septembre (1502), il se lance en effet dans une réflexion qui débouche – à nos yeux – sur deux dessins du codex L de l'Institut illustrant l'aménagement du port de Cesenatico. Le principal problème, ici, est manifestement celui de l'ensablement de l'embouchure du fleuve, sur laquelle il est construit : Léonard prévoit donc plusieurs canaux secondaires ainsi que le creusement de bassins permettant de réguler le flux de l'eau, en dépit des différents débris qu'elle charrie inévitablement. Cela donne la planimétrie d'un port-canal complexe, avec un pont à trois arches, ainsi que des entrepôts et des digues. Sans oublier les incontournables soucis de défense : « Comment les bastions devraient faire saillie hors des remparts de la cité pour protéger les glacis extérieurs, de façon que l'artillerie ne les atteigne point[7]. » Dans ses commentaires, Léonard se montre ici très « technicien », soucieux des détails pratiques touchant les excavatrices (inspirées de machines de guerre de Taccola), les techniques de terrassement et la conduite des équipes de terrassiers. La frontière, en effet, entre architectures civile et militaire est extrêmement ténue, et Léonard est bien loin d'évoluer dans une ambiance irénique quand il effectue des

dessins et relevés dont nous avons essentiellement une perception esthétique. Partout et sans cesse, en Romagne, on passe de la guerre larvée au conflit ouvert, sur fond de constantes conjurations. Et septembre 1502, c'est le moment où les *condottieri* au service de César, inquiets des ambitions territoriales du Valentinois qui menacent leurs propres fiefs, commencent à comploter contre lui. Le 15, ils se rassemblent à Todi, en Ombrie, et début octobre, c'est la réunion formelle, chez les Orsini, à La Magione, toujours en Ombrie, qui donne une tournure concrète à la conspiration larvée.

Or fin octobre, Léonard est à Imola – en même temps que César, qui a fait de la ville la capitale de sa nouvelle province –, et c'est là qu'il donne vraiment la mesure de son talent de peintre cartographe[8], avec un plan de la ville aussi célèbre pour son intrinsèque beauté que pour sa précision scientifique. Même si Léonard s'est appuyé en l'occurrence sur un croquis antérieur : sont en effet mentionnés ici des bâtiments disparus à l'époque de la confection du croquis, et dont l'intérêt pour César, commanditaire présumé, apparaît d'ailleurs assez mal. Œuvre d'art en lui-même, ce plan est exécuté à la plume et l'encre brune, avec des badigeons colorés. La ville et ses environs, inscrits à l'intérieur d'un disque, sont représentés comme en vue aérienne. Quatre lignes se croisent au centre de la cité – au niveau du Palazzo Comunale –, formant le cercle des huit points de la boussole, et les noms des vents y sont inscrits de la main même de Léonard. Il s'agit là d'une carte dite ichnographique, réalisée à partir d'un relevé des coordonnées polaires des points principaux. Pour le calcul des distances qui les séparent, Léonard recourut sans doute à cet odomètre qu'il maîtrise bien et dont il a donné le croquis[9], et à un compas pour mesurer les angles et les reporter. Le résultat, avec les douves marquées d'un bleu délicat, les murs couleur argent et les toits des maisons rouge brique, est magnifique, et le plan lui-même, d'une grande justesse topographique, permet aujourd'hui encore de se repérer dans les rues de la ville ancienne. En marge sont

portées, en écriture spéculaire, les directions et les distances des villes alentour (ainsi Bologne, indiquée à 20 milles, et Faenza, à 10). Reste à savoir pourquoi César, s'il est bien le commanditaire de l'œuvre, éprouva le besoin de faire ainsi représenter par son architecte le plan d'une ville déjà en sa possession ? On a beaucoup insisté – à juste titre – sur la place de choix qu'occuperaient les plans de Léonard dans l'évolution de la science cartographique militaire, même si tous ont été établis non pas en prévision d'une attaque programmée, mais une fois les villes conquises : les réaliser nécessite en effet d'arpenter soi-même la ville, et César, dans le laissez-passer du 18 août, précise bien que Léonard doit inspecter les forteresses de « nos États ». Tout se passe en fait en un moment où César pense sa conquête pérenne : peut-être songe-t-il alors à en établir une cartographie aussi précise que possible, en vue d'aménagements à venir, afin d'être à même d'y résister aux assauts probables des anciens potentats locaux. En s'acquittant de sa tâche, à la finalité assez mal définie, Léonard réussit de véritables chefs-d'œuvre artistiques tout en faisant faire à la science cartographique un progrès évident. C'en est fini, maintenant, des plans symboliques – il existe des plans médiévaux de Rome en forme de lion ! –, l'objet du plan, c'est désormais la réalité de la ville, rendue sur le papier grâce à la mise en œuvre des techniques proposées par la génération humaniste des années 1450, et, surtout, on l'a dit, par l'architecte-artiste florentin Leon Battista Alberti.

Mais pendant ce temps, la situation ne s'améliore pas pour César, dont les troupes sont battues par celles des Orsini. Pire : il perd bientôt Urbino puis Camerino, tandis que les *condottieri* se montrent de moins en moins fiables. Tout cela, après bien des péripéties, va mener à leur massacre, savamment organisé, le 31 décembre 1502, par César et son homme de main Michelotto, dans la forteresse de Senigallia, et à l'élimination des Orsini, exécutés le 18 janvier 1503 à Città delle Pieve. Quelque temps plus tard (la date précise de son passage est inconnue), Léonard est à Sienne,

abandonnée, au profit du Valentinois, par son seigneur Petrucci de janvier à mars 1503. De ce passage, les *Carnets* ne donnent que l'évocation lapidaire d'une horloge, ce qui ne permet évidemment pas de se faire une idée de ce qui put intéresser Léonard dans cette ville alors en pleine effervescence artistique, où Pinturicchio venait à peine de terminer les fresques de la bibliothèque des Piccolomini.

Nous retrouvons d'ailleurs Léonard à Florence en ce début de mars 1503, quand il y retire 50 ducats de son compte bancaire ouvert à Santa Maria Nuova. « J'en ai laissé 450 », note-t-il. Ce qui est le signe, sans plus, d'une bonne aisance. Cette parenthèse de sa vie, vouée au service de César Borgia, est bien peu renseignée : nous ignorons pourquoi l'artiste a rejoint le Valentinois et nous savons encore moins pourquoi il l'a quitté, au moment où, avec l'élimination physique des Orsini, la famille Borgia reprenait, politiquement, la main. Y avait-il eu contrat d'État à État ? La république de Florence avait-elle, bon gré mal gré, « prêté » l'un de ses artistes-ingénieurs phares à la personnalité la plus inquiétante de la région, afin de se concilier ses bonnes grâces ? Ou y eut-il seulement pacte entre individus, Léonard ayant enfin l'occasion – lucrative – de donner libre cours à ses ambitions techniques ? De pareils contrats, il n'existe, à l'heure actuelle, aucune trace. Nous ne connaissons guère mieux – si ce n'est ponctuellement, et grâce à des notes ou des croquis – le détail de cette brève aventure et nous ignorons surtout ce que furent alors les « fréquentations » de l'architecte que César présente le 18 août 1502, dans le fameux laissez-passer, comme son familier (s'il ne s'agit pas ici d'une désignation rhétorique destinée à impressionner les lecteurs, ces *condottieri* à la bonne volonté toute relative). Pourrait-on alors imaginer, en dépit de l'absence totale de preuves ou de documents, une stimulante rencontre, à Urbino, Imola ou ailleurs, entre l'artiste-architecte florentin et un diplomate débutant, florentin lui aussi, ce Niccolò Machiavelli qui, aux côtés d'un collègue chevronné, l'évêque Francesco Soderini, fourbit alors sa

dialectique auprès du redoutable César Borgia ? Ce contact avec le rude Valentinois, adepte de la guerre éclair et de la cruauté ciblée, marquera définitivement, on le sait, Machiavel. Mais âgé de seulement trente-trois ans et de naissance très roturière, il ne dispose encore d'aucun pouvoir décisionnaire : ses grandes ambassades, comme légat et non, d'ailleurs, comme ambassadeur (*orator*) en titre, auprès de la France ou de l'Allemagne, n'ont commencé qu'en 1500, et rien ne permet de supposer qu'il ait pu être chargé de quelque mission que ce soit, par la *Signoria*, auprès de Léonard, engagé par le Borgia en tant que technicien, fût-il de luxe. Les deux hommes, appartenant à des mondes fort différents, n'avaient pas vocation à se rencontrer ni même à se côtoyer, et l'absence totale de documents, sur ce point, n'a rien qui puisse étonner.

Au service de Florence : le bastion de la Verruca et la *voltura* de l'Arno

En huit mois de Romagne, Léonard, même si nous distinguons mal le résultat concret de ses réflexions en la matière, s'est acquis une authentique réputation de spécialiste des forteresses, puisqu'on le retrouve brusquement, en juillet 1503, à la Verruca (ou Verrucola), mais cette fois au service de sa République : les Florentins viennent en effet, le 19 juin, de reprendre aux Pisans ce beau bastion carré qui constitue maintenant un poste avancé de la ville, à 15 kilomètres seulement à l'est de Pise, au sommet d'un des Monti Pisani[10]. On lui demande, comme naguère en Romagne, de conférer un caractère d'inexpugnabilité à une forteresse qui, à peine reconquise, doit être insérée d'urgence dans le système militaire du vainqueur. De son arrivée sur place, nous avons un témoin, un haut fonctionnaire florentin, le « commissaire au camp » Pierfrancesco Tosinghi : « Léonard de Vinci est

venu en personne, avec quelques compagnons, et nous lui avons tout montré. Il nous a semblé qu'il a trouvé la Verrucola à son goût, et qu'il a aimé ce qu'il a vu. Après coup, il a dit qu'il avait pensé aux moyens de la rendre imprenable. » Scepticisme du commissaire : « Mais c'est quelque chose que nous devons laisser de côté pour l'instant car les besoins essentiels sont plutôt à Librafatta, ce qui n'est déjà pas une petite tâche, ni quelque chose qu'on doit sous-estimer. » La citadelle de Librafatta (aujourd'hui Ripafratta) était en effet une *rocca* déterminante, commandant la vallée du Serchio qui ouvrait l'accès, par la rivière et la route, à Pise. Il ne fallait certes pas oublier la Verruca pour autant, continuait le commissaire, mais avec de moindres prétentions : « La Verruca doit cependant être à présent réparée afin de fournir une protection suffisante. » L'idéal sera pour plus tard : « Quand ce sera fait, on pourra l'équiper avec la perfection requise. » En fait, il semblerait que le 15 juillet on se soit contenté de parer au plus pressé en faisant monter au sommet de la *rocca* quelques grosses pièces d'artillerie. On en resta donc là pour l'instant, mais de la forteresse, dans son paysage, nous avons au moins une image à travers deux très beaux croquis de Léonard montrant, l'un, les collines pisanes, et l'autre, le piton couronné de ses quatre tours de défense.

Un autre projet militaire attend Léonard, mais cette fois dans l'hydraulique à grande échelle. Fin juillet, il est en effet aux alentours de Pise – qui résiste encore et toujours –, au sein d'une importante délégation florentine emmenée par Alessandro degli Albizzi, membre éminent de la grande famille naguère écartée du pouvoir par les Médicis. Le 22, il croque le cours inférieur de l'Arno et, le 23, il participe, en tant qu'expert, à une sorte de réunion d'état-major, selon les dires du capitaine Francesco Guiducci : « Hier, nous avons reçu Alessandro degli Albizzi, avec une lettre de Votre Seigneurie [le gonfalonier Soderini], en compagnie de Léonard de Vinci et de quelques autres. Nous avons étudié les plans et nonobstant bien des discussions et des doutes [*molte discussioni et dubii*], il a été conclu que

le projet convenait, et que si l'Arno peut être détourné ou canalisé en cet endroit, cela protégera au moins les collines des attaques ennemies. » Projet confirmé dans une note comptable florentine où il est indiqué que « cette somme a servi à payer six voitures à chevaux et les dépenses liées au voyage de Léonard à Pise [*sic*] afin d'étudier les moyens permettant de détourner l'Arno de son cours et l'éloigner de Pise[11] ». Projet offensif, donc : écarter l'Arno de Pise, c'est priver la ville de sa ressource essentielle et, à brève échéance, la ruiner, mais c'est aussi noyer les terres des Pisans et, accessoirement, les paysans locaux. Visiblement, Léonard a dépassé le simple principe pour passer à la réflexion concrète, puisqu'il a pensé à plusieurs solutions, comme le montrent deux dessins du *Codex Madrid* II : le creusement d'une dérivation qui déboucherait sur un étang, à l'est des collines pisanes, ou bien une autre, partant en amont de la cité de Cascina pour aboutir encore une fois dans un étang, mais au sud des collines. Il y faudrait, voyons-nous, un canal unique, ou bien un dédoublement du cours du fleuve, au moyen d'un fossé. Et si l'on rapporte à ce projet un feuillet (562 r.) du *Codex Atlanticus*, Léonard était entré assez profondément dans l'aventure pour calculer ce qu'il faudrait excaver de terre pour le creusement d'un canal profond de 30 pieds et large de 86 : cela faisait un million de tonnes de déblais, soit 54 000 journées de travail (540 hommes pendant 100 jours).

Un tel projet n'était pas neuf : la *voltura* (le « détournement ») de l'Arno était même plutôt une sorte de fantasme florentin. La nature y avait d'ailleurs mis du sien. À la Toussaint 1333, rapporte le chroniqueur Villani (*Cronica*, chap. XII), après quatre jours et quatre nuits de pluies torrentielles, s'était spontanément creusé un canal qui, partant des Fornacette, avait débouché directement sur la mer : Léonard le savait parfaitement, puisque l'une des dérivations qu'il projetait, la plus à l'ouest, partait précisément de ces Fornacette. Et, début 1496, après, donc, que les Florentins, furieux, eurent appris que la *rocca* de Pise avait été remise par

les Français aux Pisans, il y en avait eu pour vouloir déjà détourner le fleuve (*volgere el fiume*). C'est dans ce contexte que l'expertise de Léonard fut sollicitée par le tout puissant gonfalonier Soderini. Tout n'allait pas de soi, en effet, sur la question, puisque les Florentins n'avaient pas oublié un bien fâcheux précédent : quand, en 1430, lors de la guerre contre la ville voisine de Lucques, il avait été demandé au pourtant prestigieux architecte Brunelleschi de détourner le fleuve Serchio, son ingénieux système de levées et d'écluses avait débouché sur une humiliante catastrophe, seul le camp florentin ayant été, en l'occurrence, inondé. N'est pas Prométhée qui veut, et devant les ambitions de Soderini, nombre de « sages » florentins conseillaient de se contenter d'« aider la nature comme le font les bons médecins[12] ». Circulait en effet dans les milieux influents de la République un *disegno* (un dessin et/ou un projet) de détournement assez révolutionnaire pour susciter un scepticisme assez largement partagé, et dont il n'est pas interdit de croire qu'il s'agissait de celui de Léonard, projet qui n'eut d'ailleurs aucune suite. Début août 1504, ce n'est plus lui que la *Signoria* envoie en mission technique, avec charge de sonder l'Arno pour trouver le lieu le mieux approprié à l'implantation de la dérivation, mais Giovanni Berardi, un membre de l'importante commission des Dix, chargée de veiller à la sécurité du territoire.

Et c'est apparemment sur son rapport que s'engagent alors les travaux de la digue censée retenir le flux de l'Arno, au plus près de Pise, c'est-à-dire au niveau du bourg d'Ariglione (l'actuel Riglione), sous la protection de la forteresse de Verrucola, et non pas aux Fornacette, comme l'aurait souhaité, on l'a vu, Léonard. Le détournement, qui se fera sans l'artiste-ingénieur, « lâché » en la circonstance par Soderini, va s'intégrer dans un système plus vaste de refus de la guerre frontale au profit d'un siège organisé, avec pression des troupes autour de Pise, pour empêcher les paysans de « semer aucune sorte de blé… de faire paître leurs bêtes[13] », comme l'écrit Machiavel le 5 juin 1504, et avec aussi des navires à

l'embouchure de l'Arno pour interdire tout ravitaillement par la mer. Désormais, Léonard, que Soderini avait un temps mis en avant, n'aura plus voie au chapitre, et c'est Machiavel qui, sur ordre de la *Signoria*, sera la cheville ouvrière du détournement : entre le 15 août et le 15 octobre 1504, il ne consacrera pas moins de quatre-vingt-quinze lettres à la bonne marche du chantier, entrant dans les moindres détails mais refusant, par ailleurs, de tenir compte du mauvais temps qui sévit, en septembre, sur les travaux[14].

Tout se passe alors comme si Léonard, indifférent à l'échec de ce projet – échec politique, surtout, de son mentor Soderini – et emporté par la richesse de l'entreprise, poursuivait sa réflexion sur un mode qui frise l'enthousiasme. Preuve en serait un foisonnement de dessins, épars sur plusieurs codices, comme celui de l'énorme excavatrice du *Codex Atlanticus* (f. 4 r.) : montée sur rails, d'une hauteur de 20 mètres, elle devait fonctionner telle une grue à deux flèches, l'une pour descendre les paniers vides, l'autre pour les hisser une fois remplis (vingt-quatre en tout), et son descriptif est tellement précis qu'elle avait peut-être été déjà expérimentée lors du creusement, pour César Borgia, du canal de Cesena à Cesenatico (on en retrouve une autre mouture sur le codex L). Il faut dire que les aléas du chantier, lancé sur les instigations d'un autre, ne décourageront pas son enthousiasme. Le maître d'œuvre (en tant que « maître des eaux ») choisi par la *Signoria* est maintenant, depuis le 20 août 1504, un ingénieur du nom de Colombino (assisté de Giuliano Lappi, commissaire au creusement), et son projet paraît à première vue moins pharaonique que celui de Léonard : deux fossés en prise avec le fleuve, de 4,50 mètres de profondeur au lieu des 10 mètres du canal unique prévu par Léonard, devaient permettre d'offrir un nouveau cours à l'Arno en le déviant vers un étang relais (le *Stagno*). Vingt jours auraient dû, selon Colombino, suffire à la tâche, avec 2 000 ouvriers. Mais Colombino avait sous-estimé le travail : les ouvriers n'étaient pas assez nombreux et il fallait compter avec le harcèlement constant des troupes pisanes, qui en décourageait beaucoup. Survinrent de

surcroît les pluies automnales, négligées par Machiavel, et ce fut la catastrophe : les parois des fossés n'y résistèrent pas et l'eau qui s'y était accumulée alla se déverser dans la vallée et inonda les fermes locales. Quant à l'Arno, imperturbable, il était désespérément resté dans son lit ancestral. Pis encore : comme la pente des deux fossés était insuffisante, l'eau, faute de pouvoir s'y écouler, fut refoulée dans le lit du fleuve, qui se creusa d'autant, rendant la dérivation encore plus difficile à envisager. La leçon était rude pour la *Signoria* qui avait engagé pour ce *fiasco* des crédits considérables (70 000 ducats), persuadée que pareils travaux lui feraient économiser la coûteuse et aléatoire location (*condotta*) des habituels mercenaires.

Ces déboires, cela est facile à croire, furent bien loin d'empêcher Léonard, dont le projet avait été écarté, de prolonger son rêve hydraulique. Les récurrents problèmes qui opposaient Florence à Pise pourraient être résolus, selon lui, par le creusement d'un canal reliant, définitivement et directement, Florence à la mer, d'autant que l'Arno, capable de s'envaser sans prévenir, n'était pas non plus avare de rapides, fort dangereux pour la navigation. Rien de mieux, donc, qu'un canal, régulier, d'une vingtaine de brasses (12 mètres) de large : la vie des paysans de la vallée y gagnerait en qualité, et le commerce, pour nombre de bourgades riveraines, en serait facilité. Pourquoi, d'ailleurs, ne pas leur demander de financer, à leur hauteur, le projet qui permettrait, au passage, de drainer les marais du Val di Chiana et d'y constituer un réservoir ? Et Léonard, heureusement pour nous, appuya sa proposition de plusieurs excellentes cartes, où apparaissent en relief, encore une fois vus du ciel, le canal projeté ainsi que le détail des bourgs et forteresses concernés par cette proposition qui jamais ne se concrétiserait : la *Signoria*[15], question canaux, n'avait que déjà trop investi. Pour Léonard, devenu à travers toutes ces expériences une sorte d'ingénieur officiel, elle avait d'autres projets.

De forteresse d’abord : dès la Toussaint 1504, elle l’envoya à Piombino, qu’il connaissait bien depuis son stage auprès de César Borgia. Le port toscan, enfin revenu à son légitime seigneur, Jacques IV d’Appiani (1460-1510), un temps spolié par le Valentinois, avait besoin d’une sérieuse refonte de son système défensif. À qui mieux qu’à Léonard, qui en avait établi les plans pour César, convenait-il d’en confier le soin ? L’artiste, dont le talent transcendait encore une fois les aléas politiques de sa région, vint donc se mettre sans délai au travail pour le compte de Jacques d’Appiani, l’ennemi juré de son ancien commanditaire. Du nouveau système à trois corps séparés par des espaces inondables en cas d’attaque, tel qu’il le projetait, nous avons la chance de posséder, en particulier sur le *Codex Madrid* II, la représentation, en élévation, de plusieurs éléments, dont la magnifique tour orientale, avec, à sa base, douze éperons triangulaires séparés par autant d’ouvertures, « pour l’artillerie », auxquelles il était prévu d’accéder par une galerie intérieure ménagée dans l’épaisseur de la muraille et dont la fumée s’échappait par une série de cheminées[16]. Et comme à l’accoutumé, Léonard précisait le coût du travail requis et l’importance des remblais et déblais, en fonction d’une topographie qu’il maîtrisait parfaitement et dont il rend un compte aussi précis que d’habitude, englobant murailles et tours, après en avoir appréhendé les dimensions au moyen de ses instruments favoris (odomètre et compas). À la fin de l’automne, le travail était achevé, et Léonard put faire la « démonstration au seigneur de Piombino » de la forteresse modernisée, où ne manquait aucun des perfectionnements contemporains, avec ce qu’il fallait de ravelins, de tours à éperons et de galeries de contre-mines pour résister aux assauts des meilleures troupes, appuyées par une artillerie sans cesse en progrès. À ce projet, Léonard en joignit un autre, plus pacifique, sur l’assèchement des marais locaux, qui jouxtaient la mer. Là, il envisagea une machine centrifugeuse qui, immergée dans la mer, plus bas que le marais, créerait un tourbillon capable d’en aspirer l’eau, emmenée par des

siphons. Le projet, bien difficile à mettre en œuvre, eut pourtant un grand mérite : celui de susciter, encore une fois, un de ces magnifiques croquis scientifiques[17] dont Léonard avait le secret.

Le 31 décembre 1504, il était de nouveau à Florence ; selon une note officielle, il était simplement « au travail ».

11

Léonard peintre au service de la *Signoria*

La Bataille d'Anghiari

Léonard est un bon soldat : personne à Florence ne lui tient rigueur du temps passé auprès du redoutable Borgia qui, n'eût été l'énergique *veto* français, se serait fait un plaisir de phagocyter la riche mais militairement débile République. Cela porterait à croire que c'est bien à la *Signoria* qu'il dut, on l'a dit, ce redoutable stage : aucun des nombreux documents d'archives que nous possédons sur ces temps ne laisse en effet penser qu'il encourut, au sujet de cette involontaire trahison, le moindre reproche. Mieux encore : dès l'automne 1503, ladite *Signoria* l'avait chargé d'une tâche importante, en principe dans ses cordes, celle d'assurer, par un tableau gigantesque placé en un endroit névralgique (la salle du Grand Conseil du Palazzo Vecchio), la propagande du régime républicain. Aucun parti, à Florence, ne rechigne en effet à recourir à la peinture pour renforcer et souligner sa prépondérance politique. On y exile facilement, et les proscrits, assignés à résidence dans une cité où ils sont suivis de près, doivent en plus subir l'affront, dans leur propre ville, de représentations caricaturales, réalisées sur les murs des bâtiments publics par des peintres officiels

souvent de grand talent, qui, tel Botticelli, n'ont guère, on l'a dit, la possibilité de refuser pareil « honneur ». Rien d'infamant ici, à l'inverse, pour Léonard, que l'on charge au contraire d'exalter l'image de Florence en représentant, sur une fresque de 17 mètres de long sur 7 mètres de haut (trois fois la *Cène*), une bataille assez récente, celle qui, à Anghiari, avait opposé, le 29 juin 1440, l'armée toscane à celles du *condottiere* Niccolò Picinino, engagé par le duc de Milan Filippo Maria Visconti (1392-1447). L'affrontement s'annonçait comme une revanche, puisqu'en 1425 les Florentins avaient été défaits par les troupes milanaises près de ce même bourg à la limite entre l'Ombrie et la Toscane, non loin d'Arezzo, à une centaine de kilomètres au sud-est de Florence.

En ce jour de juin 1440, donc, l'affaire avait été compliquée et s'étaient surtout affrontés, l'espace de vingt à vingt-quatre heures, selon Machiavel[1], deux armées de mercenaires chevronnés. D'un côté, des « Florentins », commandés par le *condottiere* Micheletto Attendolo et alliés aux troupes pontificales menées par un autre *condottiere* d'une grande famille, Pietro Gianpaolo Orsini, les deux contingents étant appuyés par un détachement de cavaliers vénitiens. Et de l'autre, des « Milanais », sous le commandement du *condottiere* Niccolò Picinino, fils d'un boucher et à la recherche d'un hypothétique fief. Tout se termina fort heureusement pour le camp florentin : sa cavalerie bloqua irrémédiablement les assauts de son homologue milanaise qui jamais ne put dépasser un pont crucial, centre névralgique de l'affrontement.

Machiavel fera d'Anghiari l'exemple même de l'inanité des batailles entre mercenaires : les *condottieri* des deux camps se ménageant mutuellement, entre collègues, il n'y eut là, dit-il, qu'un mort, « après une chute de cheval où il fut piétiné ». Sans doute, pour les besoins de sa cause, exagérait-il quelque peu, mais, centrée autour d'un pont que les adversaires prirent et perdirent tour à tour, la bataille ne fut remarquable que pour ses conséquences potentielles – les Florentins ayant, en cas de défaite, fort à

craindre pour leur liberté. De là la nécessité, pour Soderini et le camp républicain en général, de magnifier ce combat contre la tyrannie milanaise, voire de l'héroïser. La bataille avait certes été récemment (1483) décrite en sept pages sans chaleur particulière par l'historien-archéologue Flavio Biondo, dans sa onzième *Décade*, mais pour l'héroïsation on disposait du texte adéquat : le *Trophaeum Anglaricum* publié dès 1443 par un poète florentin, secrétaire pontifical sous trois papes, Leonardo Dati (ou Staccio, 1408-1472). Rien n'y manquait, pas même l'intervention de saint Pierre (le 29 juin étant précisément la fête des saints Pierre et Paul), ce qui conférait au combat une belle couleur d'ordalie. Ce texte avait d'ailleurs été résumé, à l'intention de Léonard, par le secrétaire à la *Signoria* Agostino Vespucci. Tel était donc le programme que Léonard reçut, par contrat, en octobre 1503 : en cette salle du Grand Conseil, agrandie par Savonarole en 1494 pour accueillir son conseil élargi, élément essentiel de sa république théocratique, il lui fallait asseoir le prestige de celle de Soderini sur la célébration d'un moment crucial de la lutte de Florence pour sa précaire liberté.

Pour une tâche aussi importante, il convenait donc de donner à Léonard le moyen de réaliser confortablement la première étape du travail, l'indispensable carton. On fit donc les choses en grand et la *Signoria* mit à sa disposition, dès novembre 1503, une salle importante du cloître de l'église Santa Maria Novella, la salle du Pape ; mais l'artiste-ingénieur, sollicité, comme on l'a vu, par d'autres tâches, ne devait se mettre au travail que bien plus tard. Il faut dire que les échafaudages n'arrivèrent en son atelier qu'en février 1504, en même temps que les draps pour voiler les fenêtres. Cela n'empêcha pas la *Signoria*, qui commençait à connaître son peintre, de préciser les choses par un nouveau contrat, le 4 mai de la même année : l'œuvre, certes, était commencée, sur carton, et Léonard avait pour cela déjà touché « 35 grands florins d'or », mais le carton en question devait être terminé pour février 1505, « nulle excuse n'étant acceptée », et

Léonard pourrait alors recevoir 15 de ces « gros florins » chaque mois, à partir d'avril, faute de quoi il devrait « rendre tout l'argent gagné pour ce travail ».

Drastique en apparence, ce contrat ne fit guère avancer le projet : la *Signoria* ayant cru devoir expédier Léonard à Piombino, on l'a vu, à la Toussaint 1504, cette année fut apparemment consacrée à la commande et à la fourniture de matériaux (farine pour la colle, pour le badigeon préparatoire…), et l'artiste ne put vraiment se lancer dans la confection de la fresque « au *palazzo* » que, dit-il, « le vendredi 6 juin 1505, sur le coup de la treizième heure », alors que l'enduit, à base de « poix grecque », était apparemment prêt. Les éléments s'en mêlèrent : « Au moment où j'ai appliqué la brosse, le temps est devenu mauvais […]. Le carton s'est déchiré, l'eau s'est renversée et le vase qui la contenait s'est brisé. » En dépit de plusieurs incidents matériels, Léonard allait cependant travailler à *La Bataille*, sans guère d'interruptions, jusqu'au printemps 1506 : en mai de cette année-là, il sollicita et obtint, pour se rendre à Milan, un congé de trois mois à l'issue desquels il s'engageait à reprendre la fresque. Jamais il ne le fera, et la *Signoria* eut beau s'en plaindre amèrement dans une lettre du 9 octobre, l'œuvre restera définitivement en l'état.

Pour nous faire une idée de ce à quoi elle devait ressembler, nous disposons malgré tout d'une trentaine de dessins autographes[2] et de quelques copies contemporaines[3]. Il apparaît que, dans un premier temps, Léonard ait pensé diviser l'ensemble en une série d'épisodes juxtaposés, mais qu'il y ait renoncé, tant sur le carton que sur le mur, pour se concentrer sur une scène unique, autour de la bannière que les cavaliers milanais, à gauche, sont en passe d'abandonner à leurs vainqueurs florentins, déferlant de la droite de la composition. La description de Vespucci est d'ailleurs mise de côté, l'épisode de la bannière n'y figurant pas, mais seulement dans le texte de Doti ou celui d'un autre contemporain, Neri di Gino Capponi qui, dans ses *Commentarii*, explique que les Florentins chargèrent « avec

quatre cents cavaliers pour s'emparer de la bannière ennemie ». Sur la fresque, les contemporains reconnaissaient Francesco Picinino et son père Niccolò, ainsi que les chefs du contingent pontifical, Piergiampaolo Orsini et Ludovico Scarampo (ou Micheletto Attendolo). Mais le tableau, tel qu'ils purent le voir, nous pouvons surtout nous le figurer grâce une description experte, celle de Vasari : « On n'y reconnaît pas moins la rage, la fureur et la vengeance chez les hommes que chez les chevaux, deux desquels, les jambes de devant enlacées, ne se déchirent pas moins de leurs dents que ne le font ceux qui les chevauchent dans ce combat pour la bannière, qu'un soldat, l'ayant empoignée de ses mains, s'efforce, de toute la puissance de ses épaules, en pressant son cheval à la fuite, retourné sur lui-même et agrippant la hampe, d'arracher des mains de quatre hommes, cependant que deux d'entre eux défendent l'étendard d'une main et tentent, l'épée levée, de l'autre, dans les airs, d'en trancher la hampe, tandis qu'un vieux soldat au chaperon rouge tient en criant une main sur elle et, de l'autre, déployée, brandit un sabre et porte un coup furieux afin de couper les mains des deux premiers, lesquels tentent, en grinçant férocement des dents, dans une attitude des plus farouches, de défendre leur bannière. » Et Vasari termine son éloquente *ekphrasis*[4] par un éloge du talent universellement reconnu à Léonard : « […] pour ne rien dire de l'incroyable maîtrise qu'il montra dans les formes et les linéaments des chevaux, que Léonard sut peindre mieux qu'aucun autre maître quant à la fougue, la musculature et l'élégante beauté. »

Ce chef-d'œuvre à la vie bien courte s'effaça assez tôt, sans doute en raison de défauts chimiques touchant l'huile, l'enduit, ou bien la préparation proprement picturale, probablement empruntée aux descriptions de Pline l'Ancien. C'est du moins ce qu'on lit dans le *Libro di Antonio Billi*[5], dont l'auteur affirme également, en 1518, que Léonard fit un grand feu devant le mur afin de « sécher la matière », feu qui se révéla incapable d'agir sur la partie supérieure de l'œuvre, d'où « les couleurs se mirent à

couler », comme coula aussi le support, trop épais. En 1510, un guide de Florence mentionne pourtant, au Palazzo Vecchio, les « chevaux de Léonard », que la *Signoria* fait d'ailleurs protéger en 1513 par une palissade. Et en 1549, on signale encore là un « groupe de chevaux »…

C'est en vain également que la *Signoria*, jouant de malchance, fit appel au jeune Michel-Ange, un an après avoir sollicité Léonard, pour une *Bataille de Cascina* qui, sur le mur opposé, devait représenter un autre grand moment de l'histoire florentine. La victoire avait été remportée, cette fois, sur les Pisans, un jour de grande chaleur, le 28 juillet 1364. Les circonstances, un peu particulières, avaient permis à Michel-Ange une belle étude de (soldats) nus. Les Pisans emmenés par Giovanni Acuto avaient en effet surpris les Florentins de Malatesta au bain, dans l'Arno. L'alerte donnée, sortis en un instant (saisi par l'artiste) du fleuve, ils se précipitèrent sur armes et vêtements et retournèrent bien vite la situation. Le sujet était d'une belle actualité puisqu'en cette année 1504 Florence reprenait sa sempiternelle guerre de reconquête contre sa terrible voisine, et avec bon espoir de victoire. La fresque projetée ne dépassa pas le stade du carton, qui fut sans doute exposé un temps au palais Médicis, pour l'admiration, dit Benvenuto Cellini, du public florentin[6].

La bataille des génies florentins : Léonard face à Michel-Ange

Pour l'anecdote, enfin : ce moment rare, où cohabitèrent, certes dos à dos, deux des géants de l'art florentin, fut aussi celui de leur affrontement, vivement ressenti par les chroniqueurs comme l'Anonyme Gaddiano qui s'en souvient encore en 1530, en dépit de la minceur de l'intrigue : tout s'était déroulé devant un de ces *banchi*, lieux de palabres informelles où se

construisait l'« opinion publique » florentine[7]. Discutant d'un extrait de Dante, guelfe blanc[8] exilé en 1302, les occupants de l'un de ces bancs demandèrent son avis à Léonard, de passage auprès d'eux. La Providence ayant voulu que Michel-Ange passât au même moment au même endroit, Léonard se tourna vers lui, avec ces mots : « Michel-Ange vous expliquera. » Voyant là de l'ironie méprisante, et piqué au vif, Michel-Ange aurait répliqué : « Tu n'as qu'à l'expliquer toi-même, toi qui as dessiné un cheval pour y couler du bronze et, incapable de le fondre, l'as honteusement abandonné. » Cela dit, continue l'Anonyme, « il tourna les talons et s'en alla ; Léonard resta sur place, rougissant devant les paroles ainsi prononcées ». Pour Vasari, les choses sont plus simples : « Il y avait une grande inimitié entre Michel-Ange Buonarroti et lui », inimitié qui aurait causé le départ de Léonard : « Michel-Ange quitta Florence […] à la demande du pape, pour la façade de Saint-Laurent ; Léonard, à cette nouvelle, partit pour la France, dont le roi connaissait ses ouvrages. »

La *Signoria* éprouva-t-elle donc un malin plaisir à mettre les deux artistes en concurrence ? Vasari, parlant de Michel-Ange, fait mieux que le sous-entendre : « Il arriva que Léonard de Vinci, peintre illustre, peignait dans la salle du Grand Conseil et que Piero Soderini, gonfalonier, alloua à Michel-Ange, à cause du grand talent qu'il lui reconnut, une partie de cette salle à peindre, ce qui fut cause que Michel-Ange fit, en *concurrence* de Léonard, le carton destiné à l'autre paroi. » Pourquoi donc cette inimitié apparemment connue de tous ? Rivalité générationnelle entre un jeune Michel-Ange (1475-1564) et un Léonard (1452-1519) amer et vieillissant ? Ou l'enjeu, vu l'époque, était-il plus grand et touchait-il à ce qui séparait, voire opposait, leurs conceptions artistiques ? Michel-Ange était l'homme du dessin, des lignes épurées de la sculpture, mais aussi des corps nus musculeux, des « sacs de noix » aux yeux de Léonard, l'homme du *sfumato* et des lignes estompées, et il serait tentant de voir dans les diatribes de Léonard contre les imperfections de la sculpture un écho d'une vindicte

plus humaine, contre le sculpteur essentiel, Michel-Ange. À moins, peut-être, que cette haine ne fût compliquée d'une incompatibilité religieuse ? Le christianisme tourmenté de Michel-Ange, même fortement teinté du néoplatonisme florentin, témoignait, dans chaque œuvre, de l'aspiration de l'âme à s'arracher à sa gangue terrestre. Tandis que chez Léonard, il n'est guère question, dans les *Carnets*, de religiosité, et l'inquiétude métaphysique y est fort peu présente : « Laisse où elles sont les Écritures Saintes[9] », écrit-il, puisqu'elles sont l'expression de la vérité suprême, même si la nature reste le « maître des maîtres ».

Les relations entre artistes n'étant pas exemptes de ces petitesses triviales qui font le lot commun des hommes, on a parfois invoqué ici la prise de position de Léonard lors de la mise en place du *David* de Michel-Ange, en 1504 : membre de la commission qui devait décider de son emplacement, il se serait rangé à l'avis de ceux qui souhaitaient voir le monumental chef-d'œuvre (4,34 mètres) « à l'abri » de la loggia de la *Signoria*, au grand dam de Michel-Ange qui le souhaitait bien en vue, sinon sur le parvis de la cathédrale, du moins juste devant le *palazzo* de cette *Signoria*, ce qui ne pouvait que mettre en valeur sa dimension de défenseur symbolique des libertés florentines. Le sculpteur l'emporta et, en mai, au sortir de l'atelier, le *David*, en quatre jours, fut installé, pour trois cent soixante-dix ans, devant l'entrée du *palazzo*. De là à imaginer qu'en ces années 1504-1506 Michel-Ange ait toujours cet outrage artistique sur le cœur…

De la rivalité, réelle, entre ces deux artistes, telle qu'elle se mit en scène dans cette salle d'apparat, il ne reste aucune trace tangible : une fois le Grand Conseil aboli après le retour des Médicis, en 1512, la salle, dévolue à la garde du Palazzo Vecchio, se dégrada rapidement. Sa restauration ne débuta qu'entre 1527 et 1530, au temps de la dernière République florentine. Elle fut ensuite progressivement restructurée, par Baccio Bandinelli et, surtout, par Giorgio Vasari lui-même, qui, en 1563, sur l'ordre

des Médicis, en rehaussa le plafond et en reprit le décor dans son entier. Ce qu'il restait de *La Bataille d'Anghiari* disparut ainsi sous les fresques du nouveau *Salone de'Cinquecento*, même si les réfections que subit la pièce, par la suite, interdisent de déterminer précisément son emplacement. Il reste qu'en dépit de son inachèvement, la fresque d'*Anghiari*, en rappelant aux Florentins le souvenir du *vexillum* (enseigne) écarlate des Visconti, nimbé de son soleil rayonnant, et de la bannière immaculée de Picinino, exposés l'un et l'autre au lendemain de la bataille dans l'église Santa Maria del Fiore, s'intégra parfaitement dans le programme triomphal de la fragile république de Soderini et de Machiavel.

12

Les œuvres charnières

Un Léonard à 450 millions de dollars

Il serait admirablement simple, pour l'analyste, d'imaginer une distinction franche, chez Léonard, entre des œuvres milanaises (avant 1499) liées aux commandes de l'ère Sforza et, après la « descente » française et le retour de l'artiste dans sa patrie première, des tableaux florentins émanant de commanditaires clairement identifiables. Problème : demeurent plusieurs tableaux à l'origine incertaine, et dont l'attribution à Léonard n'est pas avérée. D'autant que, partagé entre plusieurs mécènes et/ou employeurs, Léonard, au début des années 1500, ne reste guère en place. Le cas le plus célèbre, en l'occurrence, est incontestablement celui d'une œuvre polémique, de petite taille (65,6 × 45,4 cm), sans doute réservée à la piété individuelle, et convenablement restaurée en 2005 seulement : le *Salvator Mundi* (*Le Sauveur du monde*). Le sujet en est bien connu : il s'agit d'un Christ en gloire, proche du type byzantin du *Pantocrator*, Christ tout-puissant sur l'espace (*Cosmocrator*) et le temps (*Chronocrator*). Son regard, indéchiffrable, ici associé à une amorce de sourire, fixe un horizon bien au-delà du spectateur, et sa figure hiératique a pu faire penser à des

images réputées sacrées du même type – toutes choses égales – que celle du linceul de Turin ou l'image d'Édesse[1]. Il porte enfin un vêtement bleuté, bordé de boucles dorées. Le sujet devait être bien connu de Léonard, vu l'attachement des Florentins républicains au Sauveur du monde, les Médicis, en particulier, ayant quitté la ville, en 1494, le jour de sa fête. Il bénit ici de la main droite et tient dans la gauche le *globus cruciger*, l'orbe (le monde) surmonté de la Croix, image courante chez les peintres d'Europe du Nord. L'un des problèmes, avec ce *Sauveur du monde*, est celui de la surabondance des variantes et copies : il en existe trente au bas mot, et plusieurs sont en concurrence pour le titre de document original, pour autant que le terme ait un sens dans un atelier où, on a souvent eu l'occasion de le dire, maître et élèves peuvent très bien collaborer, à des degrés fort divers, à la facture d'une œuvre.

Premier candidat, en 1889, un tableau de l'Institute of Arts de Detroit, vite relégué par les experts au rang de simple copie. Mais les prétendants sont bientôt tellement nombreux qu'il faut, en 1964, les classer en deux familles, selon le geste du Christ bénissant, et par rapport à deux dessins de drapé considérés comme préparatoires à l'œuvre. Deux tableaux restent finalement en lice. Le premier, la « version Ganay », s'est vu attribuer une histoire cohérente : Louis XII, en 1507, l'aurait commandé à Léonard, qui y aurait travaillé, à Milan, jusqu'au départ des Français en 1513, date à laquelle il serait passé en France. Le roi l'aurait alors transmis au couvent nantais de Sainte-Claire, où il serait resté jusqu'à sa saisie par la Révolution. Acheté ensuite par le baron légitimiste Henri Baillardel de Lareinty, président du conseil de Loire-Inférieure, nous savons qu'il passe en 1902 chez une collectionneuse connue, la comtesse de Béhague (1870-1939) : sa sœur Berthe, avec qui elle était très liée, ayant épousé en 1887 un mondain amateur de chevaux, le marquis Jean de Ganay, on le retrouve dans la collection de cette aristocratique famille. Après soixante années dans la collection Ganay, cette version gagne l'Amérique en 1999, vendue,

chez Sotheby's, comme une œuvre venue de « l'atelier de Léonard de Vinci », et le tableau, malgré sa qualité (Carlo Pedretti voit en lui la plus belle version du sujet), n'est plus guère présenté aujourd'hui comme un possible original de l'œuvre.

Il en va différemment pour une autre version, dite « version Cook », du nom de l'un de ses anciens propriétaires. Réalisé sur l'ordre de Louis XII au début des années 1500, le tableau serait alors passé aux mains de Charles Ier d'Angleterre (1600-1649), par l'intermédiaire de son épouse Henriette-Marie de France, fille d'Henri IV : est en effet signalé dans l'inventaire des collections royales anglaises, en 1649, un « Christ peint par Léonard », dont une gravure (fort proche du *Salvator Mundi* que nous connaissons) par le célèbre Wenceslas Hollar est tirée l'année suivante. Peut-être est-il offert par le roi Jacques II (1663-1701) à sa maîtresse Catherine Sedley, comtesse de Dorchester, dont la fille, Catherine Darley, épousa John Sheffield, premier duc de Buckingham. Aucune nouvelle ensuite à son sujet avant 1763, où il est vendu aux enchères par Charles Herbert Sheffield, fils illégitime du duc de Buckingham. Il disparaît encore jusqu'en 1900, où il est acheté par le collectionneur britannique sir Herbert Cook. Pendant ce temps, on a repeint le visage et les cheveux du Christ, sans compter une dommageable pliure. Il est alors attribué non pas à Léonard, mais à son disciple Bernardino Luini. En 1958, la collection Cook est dispersée et le tableau part aux États-Unis pour une somme dérisoire (45 livres sterling), mais comme œuvre, cette fois, d'un autre disciple de Léonard, Boltraffio. Il est ensuite revendu en 2005 à trois marchands américains qui, pris de doute, décident de le soumettre à l'expertise de la conservatrice Dianne Dwyer Modestini, ancienne collaboratrice du MET, qui va travailler des années à son analyse et à sa restauration, faisant notamment disparaître la barbe et la moustache dont on a affublé la figure du Christ au moment, sans doute, de la Contre-Réforme. En 2011, la « version Cook » est finalement adoubée par Martin Kemp, qui l'attribue sans l'ombre d'un doute à Léonard, et c'est

sous son nom qu'elle figure dans l'exposition consacrée par la National Gallery, cette année-là, à la période milanaise de l'artiste. Et la science vient à la rescousse, focalisant son attention sur l'orbe de cristal, précisément, qui attire l'attention des experts. Leur raisonnement est simple : vu la compétence de Léonard dans la science de l'optique, si la réfraction de la lumière à travers le globe est rendue correctement, le tableau doit lui être attribué. Or des spécialistes, chercheurs à l'université de Californie, ont démontré récemment que, si l'on voit dans le globe une masse de verre creuse, à 25 cm du corps du Christ, d'un rayon de 6,8 cm pour une épaisseur de verre d'1,3 mm, alors, la réfraction de la lumière, comme la distorsion du vêtement bleu du Christ, derrière elle, sont, ici, correctement rendues. Preuve « scientifique », et donc irréfutable, de la paternité léonardienne du *Salvator*, version Cook…

Tout est donc prêt, en tout cas, pour le temps des grandes tribulations commerciales ! En 2013, le tableau est vendu 75 à 80 millions d'euros au marchand d'art Yves Bouvier qui, dans la foulée, le revend 127,5 millions de dollars à l'oligarque russe Dmitri Yevguénievich Rybolovlev[2], qui, s'estimant bientôt floué, attaque Bouvier en justice. Cela ne l'empêche pas, en 2017, de proposer le tableau aux enchères, chez Christie's, et le 17 novembre, ce tableau restauré à 80 % mais où les mains, au moins, du sujet, peuvent être de Léonard, atteint ainsi la somme de 450,3 millions de dollars, sans que l'identité de l'heureux acheteur (un prince saoudien ?) apparaisse clairement.

Léda et le cygne

Léonard n'est certes à aucun moment l'homme d'un projet unique, mais dans les premières années 1500, on atteint en la matière un véritable foisonnement. Viennent en effet se superposer le *Salvator Mundi*, *La*

Bataille d'Anghiari, ainsi qu'un autre tableau, d'inspiration totalement nouvelle, représentant un thème antique, ici emprunté à Ovide : *Léda et le cygne*. Ce tableau a disparu depuis le XVIIe siècle, mais il figure dans les biens de Salaï, à sa mort, et nous en avons quelques maigres témoignages écrits – comme celui de Giovanni Paolo Lomazzo, qui parle d'une « Léda toute nue enlaçant le cygne, les yeux modestement baissés[3] ». Autre témoignage, émanant d'un proche du pape Urbain VIII Barberini, secrétaire de son neveu le cardinal Francesco : le Florentin érudit Cassiano dal Pozzo. De passage à Fontainebleau en 1625 avec son maître, il y remarque une « Léda debout, presque nue, avec le cygne et deux œufs, desquels on voit que quatre enfants sont éclos […]. Cette œuvre est très achevée mais très sèche, en particulier la patine de la femme […]. Elle est en mauvais état car constituée de trois planches en longueur, qui se sont écartées, en faisant s'écailler une partie de la peinture ». Faut-il voir dans ce « mauvais état » le véritable responsable de la disparition de cette *Léda*, que nul ne mentionne après 1625 ?

Nous disposons heureusement d'une vingtaine de copies du tableau et d'une douzaine de dessins préparatoires, réalisés entre 1503 et 1506. Or l'un d'eux voisine, sur la même feuille, avec une étude de *La Bataille d'Anghiari*, dont nous avons vu qu'elle fut mise en chantier en 1503-1504. Pourquoi donc Léonard, déjà engagé dans des travaux importants et, en principe, accaparants, se lance-t-il, parallèlement, et pour la première fois, dans une entreprise de représentation mythologique ? Le thème, ici, est clair, et l'histoire un lieu commun de la culture renaissante : Zeus, amoureux de la belle Léda, l'épouse de Tyndare, roi de Sparte, s'unit à elle sous la forme d'un cygne. Tyndare ayant, la même nuit, couché lui aussi avec sa femme, Léda accouche, quelque temps plus tard, de deux œufs contenant, l'un, émanant de Zeus, les Dioscures (Castor et Pollux), et l'autre, engendré par le mortel Tyndare, Clytemnestre, future épouse et assassin d'Agamemnon, ainsi que la fameuse Hélène. Depuis longtemps, le

mythe de Léda avait été « moralisé », c'est-à-dire qu'on lui prêta très tôt un sens allégorique. Ainsi (au Ve ou VIe siècle), pour le mythographe Fulgence, l'épisode signifiait-il que « toute puissance qui s'abaisse à faire injure à quelqu'un perd l'éclat de sa noblesse d'origine », Léda signifiant « insulte » et Jupiter représentant le pouvoir. Et en 1499, *Le Songe de Poliphile*, ouvrage auquel les décors de nombreux châteaux renaissants empruntèrent beaucoup, divise l'épisode en quatre parties : *Leda partoriente* (« Léda enceinte »), *Presentazione al padre delle due uova* (« Présentation des deux œufs à leur père »), *L'Oracolo di Apollo* (« L'oracle d'Apollon ») et, surtout, *Il Trionfo di Leda* (« Le triomphe de Léda »), le mythe s'interprétant alors, dans un sens platonicien, comme l'illustration de ce que peut apporter aux mortels l'amour de Dieu. De là, par exemple, la *Léda* de Michel-Ange, exécutée en 1530 pour Alphonse Ier d'Este et transférée ensuite à Lyon puis à Fontainebleau.

Pour l'illustrateur du temps, deux possibilités : représenter l'héroïne agenouillée ou debout, avec, ou non, dans l'un et l'autre cas, le cygne à son côté. Or il existe des dessins de Léonard présentant Léda agenouillée, tous datables de la période 1503-1506. Particularité notable : comme dans *Le Songe de Poliphile*, l'accent n'est pas mis sur la dimension sexuelle du mythe, mais sur la personne même de Léda. Dans les deux dessins les plus significatifs de Léda agenouillée[4], elle est d'ailleurs animée d'un mouvement rotatif, se relevant, ses œufs à ses pieds, « comme si elle venait de les couver » (Vincent Delieuvin), et le bras gauche enlaçant familièrement le cou du cygne. Et nous avons même un tableau véritable présentant une Léda agenouillée, plus statique mais sans le cygne, au milieu de ses quatre enfants (elle en tient un sur son bras droit). On s'accorde à reconnaître là une œuvre de Giampetrino, nommé par Léonard lui-même parmi ses disciples dans une note des années 1497-1500[5]. Singulier tableau, sous lequel des investigations réflectographiques menées de 1984 à 1989 ont décelé la trace évidente de formes appartenant à *La Vierge, l'Enfant*

Jésus et sainte Anne du Louvre. Qu'il se soit directement inspiré du tableau de Léonard ou qu'il ait simplement repris son carton, Giampetrino a donc obligatoirement travaillé à cette Léda, à Milan, entre 1508 et 1513 (date du départ de Léonard pour Rome), et sous les yeux du patron de la *bottega*. Quant à la position de l'héroïne, elle serait plutôt alors à rapprocher des réflexions menées par Léonard, depuis le *Saint Jérôme*, sur le rendu de cette position agenouillée, que d'hypothétiques modèles antiques.

Pour nous faire une idée de la virtuelle Léda debout de Léonard, nous disposons de quelques éléments graphiques : une série (décisive) d'études de têtes, ainsi, également, que de végétaux en rapport avec le décor supposé de Léda debout, ce qui peut conduire certains à imaginer pour cette réflexion d'ensemble une période comprise entre 1505 et 1510, et pour d'autres une période plus tardive (1513-1514). Une copie de cette Léda, réalisée (en dessin) par Raphaël[6], inciterait plutôt à pencher pour la première hypothèse, Raphaël étant arrivé à Florence à l'automne 1504 et Léonard en étant reparti en juin 1506. Quoi qu'il en soit, nous sont parvenues plusieurs copies, par des disciples de Léonard, de cette virtuelle Léda originelle, toutes d'une extrême qualité, et sans doute exécutées (pour les deux premières) sous la surveillance du maître : l'une aux Offices[7], une autre à Salisbury (Wilson House Trust)[8] et une denière à la galerie Borghese, à Rome, un peu plus tardive que les précédentes (1515-1520) et différente pour la disposition des enfants. Ces Léda (si l'on veut bien faire abstraction de la présence, latérale, d'un cygne affectueux), en position dite de *contraposto*, rappellent à l'évidence un modèle « classique » mais largement répandu à la Renaissance : celui de la Vénus alanguie, reposant sur une jambe et la ligne des épaules « opposée » à celle des hanches, avec, à ses pieds, les *amorini* convenus, Eros (l'Amour), Anteros (l'Amour réciproque), Imeros (le Regret)… De là à imaginer (sans preuves[9]) à ce tableau un commanditaire déjà un peu lointain, mais qui aurait suscité au moins les premiers dessins, à savoir un Sforza : pourquoi pas Ludovic lui-

même (le cygne ?), qui manifesta un goût certain pour le mythe ? Avec, au pied de la figure centrale, les enfants légitimes de la lignée ? Ou bien, comme cela fut suggéré, un projet pour le *studiolo* souhaité par Isabelle d'Este ? L'excellente facture de ces copies de luxe, légèrement différentes les unes des autres, laisse enfin supposer, chez Léonard, sans doute à l'origine des différents cartons, une longue et studieuse réflexion sur cette silhouette d'une Léda figure populaire à l'époque et déjà lourdement chargée d'un bagage allégorique. D'où un travail nécessaire d'*aemulatio* (« émulation ») de la part d'un maître soucieux de montrer son excellence dans un domaine nouveau pour lui : réinventer par l'image le sens de l'un des mythes les plus célèbres de son temps.

L'Échevelée

Si la *Léda* de Léonard disparaît en 1625, il est une autre œuvre qui, à l'inverse, surgit à la même période (en 1626-1627), à Mantoue, sous le n° 343, dans l'inventaire de la collection Gonzague établi lors de sa vente à Charles Ier Stuart : ce petit tableau[10] y est évoqué comme représentant la tête ébauchée d'une dame échevelée, œuvre de Léonard de Vinci[11]. On prête néanmoins à cette œuvre inachevée (sauf pour le visage) une histoire antérieure, autour, d'ailleurs, de la ville de Mantoue : elle aurait ainsi figuré dans la collection d'un comte, Nicola Maffei (1487-1536), puis aurait été offerte à l'incontournable Isabelle d'Este, qui devait en faire un cadeau de noces pour le mariage de son fils Frederic II Gonzague (1500-1540) avec Marguerite de Montferrat, en 1531. Entrée ainsi dans la collection Gonzague, l'œuvre sera volée un siècle plus tard par les lansquenets de l'empereur Ferdinand II, lors du sac de la ville. Alors installée à Milan, elle passera enfin dans les collections parmesanes pour être vendue, en 1839, comme œuvre de Léonard, par Francesco Callani, fils du peintre et

sculpteur néoclassique Gaetano Callani, à la galerie Palatine de Parme. Mais en 1896, retournement drastique : le conservateur Ricci, au moment de dresser le catalogue de la galerie, non seulement refuse à Léonard la paternité de l'œuvre, mais en fait carrément un faux, peint par Gaetano Callani lui-même. Il faudra attendre 1924-1925 pour que le grand historien de l'art Adolfo Venturi (1856-1941) lui rende cette paternité en établissant un lien entre *Scapigliata* (*L'Échevelée*), les études pour la tête de *Léda* et le carton de la *Sainte Anne* de Londres. Cet avis est généralement admis par les experts, qui placent la gestation du tableau entre 1504 et 1508.

Cette « grisaille », peinte directement sur du bois de noyer recouvert de céruse, serait donc une étude ? Représentée de trois quarts, inclinée à gauche, vers le bas, les lèvres esquissant un sourire de tendresse, elle fait évidemment penser à la tête de la Léda debout, tournée vers ses enfants nouveau-nés. Sa ressemblance avec d'autres figures féminines, comme celle de *La Vierge aux rochers*, est également évidente, et l'on pourrait se demander s'il ne s'agit pas ici d'un modèle, encore une fois inachevé, mais de portée générale, à envisager comme la marque d'une étape dans la réflexion esthétique de Léonard (à une date où il aurait en tête un modèle antique que certains ont supposé ?). À moins de voir là, enfin, l'écho des demandes réitérées et pathétiques d'Isabelle d'Este toujours en quête d'une œuvre de Léonard, en un moment où elle comprend que son portrait personnel n'est plus du tout le souci premier de l'artiste.

La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne

Ce magnifique tableau du Louvre, sans doute commencé dans les premières années du siècle (1503 ?), apparaît à nos yeux comme la résurrection d'un thème naguère esquissé avec le fameux carton de Burlington. Ici, nous avons affaire, sur la même idée, à un tableau véritable,

grand tableau[12] qui apparaît comme la brillante conclusion d'une longue méditation sur une question théologique dont nous avons dit l'importance. Tableau historiquement bien embarrassant, puisque nous n'avons aucune idée de son commanditaire, même si l'on évoque le plus souvent l'entourage de Louis XII, sa taille inclinant à croire qu'il fut destiné à un retable. Comment ce chef-d'œuvre s'est-il d'ailleurs retrouvé dans les collections françaises, cela reste aussi une énigme. Il était, semble-t-il, en France en octobre 1517 (voir plus bas) lorsque Antonio de Beatis, rencontrant Léonard au Clos-Lucé, en compagnie de son protecteur le cardinal Louis d'Aragon, y vit un tableau « […] où la Vierge et l'Enfant sont assis sur les genoux de sainte Anne, tous d'une grande perfection ». Sans doute s'agit-il là du tableau du Louvre, même si le terme de « perfection » ne doit pas être alors entendu au sens littéral, ce tableau n'ayant jamais été achevé à proprement parler par Léonard, surtout dans ses parties mineures, comme les vêtements. Mais que devint-il ensuite ? Peut-être fut-il rapporté en Italie par le fidèle Melzi après la mort du maître, avant de retrouver la France à une date indéterminée. Peut-être fut-il acquis par François Ier auprès de Salaï, en 1519, avant de sortir, à un moment ou un autre, des collections royales pour être acheté par Richelieu, qui en aurait fait cadeau à Louis XIII en 1636. On le retrouve en tout cas au Louvre en 1797 (ou en 1801) : son auteur est alors inconnu et il ne rejoindra le Salon carré qu'au milieu du XIXe siècle, lorsqu'il fut enfin attribué à Léonard.

Sa gestation, on l'a dit, fut lente, comme en témoignent le carton de Burlington et plusieurs dessins préparatoires[13]. En comparant d'ailleurs ce carton et ces esquisses au tableau du Louvre, on constate que Léonard décida de remplacer le saint Jean-Baptiste du projet primitif par son symbole, l'agneau, image plus évidente du sacrifice, dont l'idée domine le tableau, tout en dégageant l'Enfant de l'emprise des bras de sa mère pour le laisser glisser vers le sol. Le bloc que constituaient les personnages dans le carton de Burlington est ici dissocié, mais si Anne est cette fois l'axe

central de la composition, les personnages s'« emboîtent » en quelque sorte les uns dans les autres, les bras droits de la Vierge et d'Anne se confondant, la tête de Marie voilant l'épaule de sa mère, le bras gauche de la Vierge se prolongeant dans celui de l'Enfant. Ainsi aboutit-on à un compromis entre la volonté d'identifier les deux femmes, aux physionomies d'ailleurs fort proches, et celle de montrer le nécessaire détachement de l'Enfant irrésistiblement appelé à son destin. Cela a fait supposer entre le carton et le tableau l'existence, virtuelle, d'une œuvre intermédiaire, connue par une copie d'Andrea del Brescianino, au Prado, où Anne retiendrait la Vierge tentant, dans un mouvement maternel, de garder son Enfant au sein du « bloc » dont il doit inéluctablement s'échapper. Les formes, enfin, sont doucement estompées par le *sfumato* traditionnel, et l'éminente tendresse qui s'en dégage voile discrètement le drame essentiel, dont chacun ici a une pleine et douloureuse conscience.

Depuis 2010, l'œuvre connaît une nouvelle vie, même si déjà, en 2008, on avait découvert trois dessins à son revers, représentant une tête de cheval, la moitié d'un crâne, ainsi qu'un enfant jouant avec un agneau, l'ensemble, sans doute, étant de la main de Léonard. Mais le tableau lui-même bénéficia surtout des restaurations menées, quinze mois durant, à partir de fin 2010, par Cinzia Pasquali, technicienne de haut niveau que l'on avait vue à l'œuvre, de 2004 à 2007, dans la galerie des Glaces. Avec un laser capable de déterminer jusqu'où la restauration pouvait descendre sans léser la couche originelle, elle réussit, avec les solvants adéquats, à débarrasser la toile d'intempestifs vernis jaunâtres et dévoila des couleurs aussi irréelles qu'un étonnant bleu lapis-lazuli. Longtemps, également, on avait glosé sur le côté dramatiquement minéral du décor rocheux (coupé à droite d'un arbre des plus énigmatiques), mais la restauration y a fait apparaître maintes minuscules cités, ce qui, en l'humanisant, connote bien différemment ce fantasmatique paysage. De même, le triangle terreux, au bas du tableau, a-t-il laissé place à une eau cristalline qui vient affleurer le

pied de sainte Anne, et sur les jambes de la Vierge s'étend désormais un délicat drapé de soie.

Preuve s'il en est de sa complexité et de l'intensité dramatique dégagée par la scène ainsi représentée, le tableau, placé en position stratégique, dans le Salon carré du Louvre, fut, pour des peintres de l'envergure de Delacroix, Manet ou Redon[14], une véritable source d'inspiration, et, mystérieux au-delà de la profonde spiritualité qui en émane, il suscita chez d'autres encore, aussi peu religieux que Carpeaux[15] ou même Ernst, des créations originales fort éloignées de leur modèle. Ainsi, *Le Baiser* du second, d'où émergent un pied, une tête, une main, relecture surréaliste du tableau de Léonard, très nettement marquée par une lecture peu esthétisante du tableau, datant des balbutiements de la toute nouvelle psychanalyse.

La *Sainte Anne* de Léonard dut en effet un étrange surcroît de notoriété au regard acéré d'un pasteur zurichois, Oskar Pfister, adepte de la psychothérapie religieuse, qui annonça en 1913 à son ami Sigmund Freud avoir repéré dans les plis de la robe de la Vierge la figure d'un vautour. En 1919, Freud insère donc, dans son essai *Un souvenir d'enfance de Léonard*, paru en 1910, une note sur la « découverte » de Pfister : « Il a décelé dans le drapé, bizarrement arrangé et malaisé à comprendre, de Marie, le contour d'un vautour et l'interprète comme une image-devinette inconsciente […]. Si nous suivons le drap, qui se détache si nettement de ce qui l'entoure, en partant du milieu de l'aile, nous remarquons que d'une part il s'incline vers le pied de la femme, mais d'autre part s'élève vers son épaule et vers l'enfant. La première partie donnerait à peu près l'aile et l'extrémité naturelle du vautour, la dernière un ventre pointu et, particulièrement lorsque nous observons les lignes en rayons, semblables à des contours de plumes, une queue éployée dont l'extrémité droite, précisément comme dans le rêve d'enfance de Léonard, significatif de son destin, conduit à la bouche de l'enfant, donc dans celle de Léonard[16]. »

Le tableau renverrait ainsi à Léonard enfant et à sa « double mère », la « vraie » et la belle-mère, toutes deux aimantes, toutes deux, ici, également souriantes, communiant dans l'amour de l'Enfant, image – forcément – de Léonard, et Freud assimile en l'occurrence deux oiseaux, le vautour de Pfister et le milan apparu dans une remarque de Léonard consignée dans le *Codex sur le vol des oiseaux* : « Je semble avoir été destiné à m'occuper tout particulièrement du milan car un de mes premiers souvenirs est qu'étant encore au berceau, un milan venait à moi et m'ouvrait la bouche avec la queue et il me frappait de nombreuses fois avec cette queue à l'intérieur des lèvres. » Un vautour (*avvoltoio* en italien) dans la vision de Pfister, un milan (*nibbio*) dans le texte de Léonard : l'assimilation proposée par Freud semble difficile, pour d'évidentes raisons sémantiques mais aussi anatomiques, l'image « discernée » par Pfister ne pouvant en aucun cas renvoyer à un vautour au cou et à la tête caractéristiques. Cette « erreur », certes signalée dès 1923, est parfois mise en doute : on a invoqué des traductions défectueuses, et on se demande même, à l'occasion, si la richesse de l'arrière-plan culturel et religieux du vautour, notamment en Égypte, n'avait pas incité Freud à négliger le *nibbio* de Léonard, trop pauvrement connoté à ses yeux, pour promouvoir l'*avvoltoio* de Pfister nettement plus apte, on le verra, à éclairer les tréfonds de l'âme de l'artiste.

13

Monna Lisa Gioconda

La commande

À l'aube du siècle, est donc revenu le temps des œuvres majeures, dont bien sûr l'emblématique *Joconde*. Or ce temps est également celui d'un grand flou : les allers-retours de Léonard entre Milan et Florence, l'installation à Rome (1513) et enfin l'exil français (1516) ne facilitent pas les choses. L'artiste commence à peindre ici, continue ailleurs, emporte le tableau avec lui pour y travailler, ponctuellement, selon les circonstances, sans toujours le terminer. Rien, jamais, de linéaire, dans l'« histoire » de ces tableaux, dont l'identité du commanditaire nous échappe parfois – commanditaire qui, d'ailleurs, n'est guère assuré de recevoir sa commande.

Peut-on ainsi imaginer la déception de l'honnête marchand d'étoffes Francesco del Giocondo, quand il dut se rendre à l'évidence ? Jamais Léonard ne lui livrerait ce portrait de son épouse Lisa Gherardini, auquel il était appelé, bien malgré lui, à donner son nom, au prix d'un jeu de mots un peu laborieux : la Gioconda, c'était l'épouse de Francesco del Giocondo, mais, étymologie latine oblige, c'était aussi la *Jucunda*, la charmante, l'aimable… Ce devait être un assez grand tableau (77 × 53 cm, mais il fut

rétréci de 7 cm sur ses bords latéraux), une huile sur un mince panneau de peuplier. Dans quelles circonstances Francesco en avait-il passé commande, nous l'ignorons. Peut-être à l'occasion de l'achat d'une demeure familiale, en 1503, ou, en 1502, de la naissance d'un fils, Andrea, venu combler le vide laissé par le décès d'une fille, en 1499 ? Le laisserait penser le léger voile perceptible sur la chevelure du modèle, voile de deuil ou marque de respectabilité. En ce qui concerne l'identité du sujet, les doutes sont – en principe – levés. Vasari, on le sait depuis longtemps, disait certes, en 1550 : « Léonard entreprit pour Francesco del Giocondo le portrait de son épouse Monna[1] Lisa et le laissa inachevé après y avoir peiné quatre ans, ouvrage qui se trouve aujourd'hui chez le roi de France à Fontainebleau. » Dès 1503, Agostino Vespucci[2], annotant son exemplaire personnel des *Familiares* (*Lettres familières*) de Cicéron, mentionnait cet inachèvement. Commentant ainsi les plaintes de l'auteur romain qui, à son retour d'exil, déplorait de se voir délaissé par ses amis, il invoquait un artiste légendaire, Apelle de Cos, qui, « après avoir mis toute la perfection de son art à polir la tête et le haut du sein de Vénus, laissa le reste de son corps à l'état d'ébauche ». Même chose, poursuivait Vespucci, pour « Léonard de Vinci dans toutes ses peintures. Comme la tête de Lisa del Giocondo[3] ». Militeraient également pour cette date d'ébauche (1502-1503) de *La Joconde* plusieurs œuvres d'un tout jeune peintre, Raphaël : appelé à Florence en 1504, il y conçoit une *Dame à la licorne*[4] manifestement tributaire de « Monna Lisa », comme aussi l'une des études préparatoires à sa fameuse *Maddalena Doni*, conservée aujourd'hui au Louvre.

Reste un point étrange : de Beatis, rendant compte de son entrevue avec Léonard en octobre 1517, au Clos-Lucé, désigne un des tableaux présentés par l'artiste au cardinal d'Aragon comme *« l'uno di certa dona fire[n]tina facta di naturale ad instantia del quo[n]dam Magn Juliano de'Medici »*, soit « l'un, d'une certaine dame de Florence, fait sur le vif, à l'instigation de feu Julien de Médicis le Magnifique[5] ». Phrase qui fait dire que cette

« dame de Florence » ne put être peinte – à Florence – « sur le vif » qu'entre 1513 et 1516, et qu'elle représenterait en fait une rencontre ponctuelle (Pacifica Brandani[6] ?), ou l'une des maîtresses (Isabella Gualandi[7] ?) de Julien de Médicis. Ce serait toutefois aller contre tous les autres indices, dont celui, décisif, de l'annotation de Vespucci et, bien sûr, le texte de Vasari. De là une autre interprétation, peut-être un peu contournée, mais à même de concilier les différents témoignages sur le tableau : de Beatis ferait allusion à un temps ancien où Léonard aurait peint son modèle « sur le vif », avant de reprendre le tableau plus tard, dans les années 1513, quand Julien, son protecteur exclusif, fut en mesure de l'inciter (*ad instantia*) à privilégier tel ou tel sujet. Cela n'empêche pas certains spécialistes, pris de compassion pour Isabelle d'Este, de voir enfin là (sans qu'il leur soit besoin de preuve) le tableau qu'elle réclamait à cor et à cri depuis si longtemps !

Les commanditaires florentins, si ce sont bien, comme tout le porte à croire, les Giocondo, appartenaient aux meilleures familles locales. Lisa elle-même, née en juin 1479, descendait d'une vieille lignée du Chianti, les Gherardini, naguère seigneurs d'un domaine sis entre les vallées de la Greve et de l'Elsa. Quant à Francesco di Bartolomeodi Zanobi del Giocondo, né à Florence, via della Stufa, en mars 1465, ses ancêtres artisans s'étaient enrichis dans la fabrication et le commerce de la soie. C'étaient, dans la profession, des notables, membres des Arts, puissantes corporations où se recrutaient les magistrats, et les Giocondo, entre 1480 et 1520, bénéficièrent de charges flatteuses. Francesco, fournisseur en titre des Médicis, avait fait en 1491 un mariage prestigieux avec une Rucellai, Camilla (di Mariotto), qui mourut en 1494. Il se remaria l'année suivante avec Lisa, qui lui apporta en dot un important domaine, celui de San Silvestro, entre San Donato in Poggio et Castellina. Le couple, qui représentait donc la classe montante, avec cette union entre la bourgeoisie d'affaires et la noblesse terrienne, distinguée mais en perte de vitesse, eut

cinq enfants. Francesco mourut en mars 1538 et fut inhumé dans la chapelle des Martyrs, en l'église Santa Annunziata, où les Giocondo avaient leur tombeau familial. Et Lisa, la « Joconde », disparut le 14 juillet 1542.

Question embarrassante : pourquoi Léonard accepta-t-il, en ces premières années 1500, de réaliser ce portrait d'une jeune (vingt-quatre ans) bourgeoise florentine, alors qu'il multipliait les prétextes pour refuser cette faveur à Isabelle d'Este, l'une des femmes les plus en vue de la Renaissance italienne ? La réponse est peut-être à trouver dans les réseaux compliqués qui animaient alors le microcosme florentin : Piero da Vinci, père de Léonard, était à la fois le notaire de Francesco et celui de l'abbaye Santissima Annunziata, où l'artiste avait emménagé en arrivant de Milan – sans compter qu'il prêtait parfois de l'argent à la communauté des moines et disposait, on l'a dit, d'une chapelle dans leur église. De là à penser que Piero lui-même s'entremit pour faire accepter le travail à son illustre fils…

Le chef-d'œuvre absolu : de la gestation à la réalisation

Si l'histoire de l'origine du tableau est donc aujourd'hui à peu près claire, c'est loin d'être le cas pour celle de sa gestation : Léonard – la remarque de Vespucci est sans équivoque – s'était déjà mis au travail en 1503. Il dut le prolonger jusqu'en 1506 (Vasari parle de quatre années de labeur), date de son départ vers Milan où il emporta sans doute l'œuvre avec lui, puis à Rome (pour un séjour de trois ans) et enfin en France, au Clos-Lucé, où le virent Antonio de Beatis et le cardinal d'Aragon, Léonard le peaufinant par à-coups sans d'ailleurs l'achever puisqu'en l'état le décor en apparaît encore incomplet. Au bas mot, donc, il fallut seize années d'un travail lent et syncopé, pour ce qui allait apparaître, quelque temps après,

comme le chef-d'œuvre absolu de l'histoire de l'art. Léonard est maintenant au sommet de sa technique, que l'on connaît mieux depuis les examens de laboratoire menés en 2004 : sur la mince plaque de peuplier, plusieurs couches d'enduit, puis le dessin de la figure et la peinture elle-même, une huile très diluée répartie en de nombreuses couches successives qui aboutissent à ce glacis célèbre, ce *sfumato* à même d'estomper formes et contours et qui suscite ici, notamment sur le visage de Lisa, le clair-obscur qui modèle ses traits. Le vêtement, brodé de fils d'or savamment entrelacés au niveau du décolleté, devait être de couleur rouge carmin (et non vert sombre, comme il semble aujourd'hui), avec des manches jaune mordoré, et recouvert d'un *guarnello*, gaze fine et diaphane, marque de respectabilité. Ce souci de précision fut particulièrement apprécié par les contemporains et le premier succès qui toucha le tableau lui vint du réalisme que l'on crut d'emblée y saisir, comme en témoigne, dans les années 1550, l'éloge, bien renaissant, de Vasari, fondé sur la réussite de Léonard dans la valeur essentielle du temps, la *mimêsis* (l'imitation de la nature) : « Qui voulait savoir ce qu'était l'imitation de la nature par l'art le saisissait fort bien devant ce visage, les moindres détails que permet la subtilité de la peinture y étant figurés. Les yeux y avaient ce brillant et cette humidité que l'on trouve à la vie, avec des cernes aux nuances rougeâtres et plombées, et les cils dont le rendu suppose la plus grande délicatesse. Les sourcils tels qu'ils s'implantaient dans la peau, parfois plus épais ou plus rares, tels qu'ils se courbent selon l'inclinaison des pores, ne pouvaient être plus vrais. Le nez, aux belles ouvertures roses et délicates, était la vie même. La bouche, avec sa fente, le passage fondu du rouge des lèvres à l'incarnat du visage, n'était pas de la couleur peinte mais de la chair. Au creux de la gorge, le spectateur très attentif saisirait le battement des veines. Il faut reconnaître que l'exécution du tableau est à faire trembler de crainte le plus vigoureux artiste qui soit. »

Donner l'illusion de la vie, voilà le mérite essentiel (« divin » !) de Léonard aux yeux de Vasari ! C'était bien là, en cette Renaissance passionnée d'Antiquité, le fin du fin, et tout le monde avait en tête le concours, sur ce thème, entre Parrhasius et Zeuxis, tel que le raconte Pline l'Ancien[8], où les raisins peints par le second avaient trompé jusqu'aux oiseaux !

Dans l'histoire du portrait italien, *La Joconde* occupe une position originale : le sujet y est représenté de trois quarts, en buste complet, jusqu'à la taille, avec bras et mains apparents, la dextre venant recouvrir le poignet gauche. Il se présente en plein cadre, assis, le bras gauche parallèle au plan de l'image et reposant sur un accoudoir. La Joconde est assise sur un siège semi-circulaire, peint de profil, avec une *spalliera* (balustrade montée sur colonnettes), et la tête du personnage, au niveau de son regard, vient casser la ligne d'horizon en deux parties disjointes : à gauche, des montagnes, hautes mais brumeuses et incertaines, et un lac, vers lesquels serpente un chemin ; et à droite, un cours d'eau franchi par un long pont de pierre soutenu de plusieurs arches, représentation rare dans les décors du temps mais que l'on retrouve aussi dans *La Madone au fuseau* « américaine ». Juste derrière la Joconde, un parapet à peine visible l'inclut dans l'espace du spectateur qu'elle regarde directement, le visage presque de face, ce qui donne audit spectateur l'illusion d'être suivi par son regard. Quant à la lumière, elle arrive de la gauche du tableau et éclaire les chairs du modèle, visage, gorge et mains, laissant décor et vêtements dans une demi-pénombre.

Les yeux de Monna Lisa, conformément à la description de Vasari, sont fortement cernés[9], et cils et sourcils paraissent épilés, comme l'étaient à l'époque ceux des prostituées : sans doute, comme le confirmerait une analyse spectrographique de 2004, ont-ils été effacés au XVIe siècle, sans que l'on sache exactement pourquoi (une mode du temps ?). La Joconde ne porte aucun bijou et ses vêtements – robe et manches –, certes assombris

par une succession de vernis, sont d'une grande simplicité. Pareille absence d'ornements à pu faire penser, sans preuves réelles, à un apparat de deuil, ou bien, avec plus de vraisemblance, à une allégorisation de la figure, la Joconde « réelle » enrichissant l'image, forcément dépouillée, de la Vertu, voire celle de la Beauté. On ne voit pas pourquoi, en effet, Léonard se serait écarté du *credo* qu'il affirmait lors de la réalisation du portrait de Ginevra, *Virtutem Forma decorat* (« la Beauté fait l'ornement de la Vertu »), en accord étroit avec le programme du poète Bembo : *Virtus et Honor*. À la vertu et l'honneur, toutes qualités propres à l'épouse et mère que se devait d'être Lisa Gherardini, se superposerait l'idée même de beauté, peut-être jusque dans son conflit avec le flux chaotique du temps, symbolisé par le décalage entre les deux paysages… aussi irréels l'un que l'autre, noyés dans des brumes (automnales ?) qui en estompent les lignes et contours. Cela ferait voir dans le tableau l'expression d'une manière de dialectique – subtile – entre l'exigence de *mimêsis*, bien remplie – Vasari le souligne suffisamment –, et une idéalisation suggérée, sans pédagogisme, par ce peintre d'exception qu'est Léonard, et nécessaire pour faire passer le modèle dans le monde idéal.

Le sourire de la Joconde

Demeure enfin la sempiternelle question du « sourire de la Joconde ». Son mystère intriguait déjà à l'époque de Vasari, qui ne craignait pas d'en livrer sa recette personnelle, laquelle se mariait parfaitement avec l'image que Léonard se plaisait, dans le *paragone*, à donner du peintre, supérieur au sculpteur pour l'élégance et la distinction de son environnement, lui qui, en son travail, se fait « accompagner par la musique, ou la lecture d'œuvres belles et variées ». Et dans le cas présent « Monna Lisa était très belle. [Léonard] faisait donner de la musique et des chansons, et venir sans

interruption des bouffons, qui l'entretenaient dans la gaieté, pour éliminer cet aspect mélancolique que la peinture donne souvent au portrait. Il y a dans celui-ci un sourire si attrayant qu'il donne, à le voir, le sentiment d'une chose divine plutôt qu'humaine, et il était considéré comme une merveille, toute pareille à la vie ». Cette « merveille », ce sourire légèrement dissymétrique, demeure aujourd'hui encore ineffable, malgré les innombrables explications farfelues dont on l'a accablé, depuis Vasari, ses musiciens et ses bouffons : on y a vu les effets de la syphilis, de l'asthme, d'une paralysie faciale, d'une hypothyroïdie sans doute causée par un accouchement récent (d'où un goitre, un teint jaune, etc.), d'un excès de cholestérol, ou le résultat d'un bruxisme déformant – la Joconde, donc, ne souriait pas, mais grinçait des dents ! Plus sérieusement, on est allé chercher l'origine de ce sourire dans les études menées par Léonard lui-même sur les mécanismes des muscles et nerfs faciaux, voire des mâchoires : « Les mouvements que font les lèvres, écrit-il, quand elles se pincent, sont au nombre de deux : l'un consiste à les presser et à les serrer l'une contre l'autre, le second à comprimer ou réduire la longueur de la bouche […] quand les lèvres sont tirées, les molaires ont une force si grande que maintenant les mâchoires un peu disjointes, elles feront rentrer les lèvres jusqu'à l'intérieur des dents[10]. » Explications simplement mécanistes, parfois d'ailleurs enchâssées dans une série de notations et croquis sur les grimaces grotesques, mais dont la portée générale ne suffit pas à rendre compte de l'unicité du « sourire de la Joconde ». Qu'à cela ne tienne : la tentation scientiste a perduré jusqu'à nos jours ! Avec, entre autres, les travaux de neurobiologistes telle Margaret Livingstone, professeure à Harvard dans les années 2000, qui replace le « secret » du sourire dans l'œil du spectateur : « Regardez directement sa bouche, et le sourire disparaît… Fixez ses yeux, en ne regardant sa bouche qu'en vision périphérique, et son magnifique sourire [*grin*] devient évident » – le talent de Léonard, déjà au

courant des questions de vision centrale ou périphérique, revenant alors à l'art subtil de manipuler nos sensations.

Sans aller jusque-là, s'il y eut dans ce sourire un secret, il est effectivement à rechercher, plus que dans une particularité physique du modèle, du côté de la technique réfléchie du peintre. Même si le XIXe siècle (George Sand, Théophile Gautier…) s'est plu à trouver dans ce visage une mélancolie propre à l'image de la femme fatale telle que l'imaginait l'époque, Monna Lisa constitue l'un des tout premiers portraits de femme souriante dans l'histoire du genre[11]. Qu'il s'agisse de Ginevra Benci ou, de manière plus évidente, de la tête de *Léda* de Windsor, certains des portraits féminins « laïcs » de Léonard esquissaient, ébauchaient, déjà, un certain sourire, signe de l'épanouissement intérieur du modèle. Quant à celui d'Anne ou à celui de la Vierge, les nombreux dessins préparatoires qu'il leur a consacrés montrent à quel point le préoccupait le soin de leur conférer la profondeur spirituelle voulue, toute empreinte d'une sérénité pourtant marquée par la conscience tragique qui torture les personnages. Si le commanditaire, ici, est bien Francesco del Giocondo, on peut penser que la commande pouvait (voire devait) mentionner la connotation heureuse liée à l'événement à son origine, Léonard opérant alors la synthèse de ses – nombreuses – études de sourires féminins (laïcs et spirituels) pour créer une expression capable, lors d'un instant de grâce, de défier victorieusement la description, et que seule la poésie pourrait – à grand peine – approcher, comme s'y essaie Pétrarque, à propos du brumeux sourire (un *sfumato* littéraire ?) de Laure de Noves :

> L'adorable pâleur qui recouvrit
> D'un brouillard amoureux le doux sourire
> À mon cœur se montra si souveraine
> Qu'il vint à sa rencontre en mon visage[12].

Ou Dante montrant sa Béatrice « rayonnant d'un sourire tel qu'il rendrait un homme heureux au milieu des flammes[13] » au moment où elle paraît, aux portes du paradis, dans l'éclat de son incomparable beauté : « Ô splendeur d'une lumière éternelle ! Quel est celui qui ne serait pas découragé en essayant de te reproduire telle que tu me parus dans l'air libre, là où le ciel t'environne de son harmonie ? » Loin de se décourager, Léonard donne plutôt ici le sentiment de relever le défi en s'ingéniant à « prouver », encore une fois et peut-être définitivement, la supériorité (encore le *paragone*) du pinceau (le sien !) sur le mot[14].

De quelques *Jocondes*

Quand, pour l'exposition commémorative de 1952, on entreprit de répertorier les copies anciennes de *La Joconde*, on en dénombra soixante et une, réparties un peu partout dans le monde : à Londres, à Rome, à Innsbruck… mais aussi à Tours, Troyes ou Quimper, dont certaines d'une grande proximité avec le tableau du Louvre. Les historiens de l'art en détachent quelques-unes.

Généreusement prêtée à Salaï par quelques-uns (d'une trop grande qualité pour ce peintre médiocre selon d'autres), ou bien, sans grande vraisemblance non plus, à Melzi, tard venu dans l'entourage (l'atelier ?) de Léonard, la *Gioconda* du Prado, tableau sur bois de noyer, pourrait être l'œuvre d'un Ferrando Spagnolo *pittore*, signalé parmi les assistants de Léonard en 1505, qu'il s'agisse de Fernando Llanos ou Fernando Yáñez de la Almedina, l'un et l'autre collaborateurs supposés de l'artiste pour *La Bataille d'Anghiari*. Sa grande proximité avec *La Joconde* du Louvre laisse, sans plus, supposer qu'il fut réalisé dans l'atelier de Léonard, et en même temps qu'elle, par un proche de l'artiste.

Le tableau lui-même vient de loin : dans les collections royales espagnoles depuis 1666 en tant que *Mujer de mano de Leonardo Abince*, longtemps exposé (depuis 1819) dans une galerie du musée du Prado en dépit d'un enduit noir appliqué sur le paysage au XVIIIe siècle, son musée d'accueil se décida à le restaurer en 2010, quand il fut entendu qu'il serait présenté au Louvre en 2012 pour l'exposition *La Sainte Anne, l'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*. Le résultat fut spectaculaire : apparut une Joconde plus jeune que sur le modèle du Louvre, avec les mêmes repentirs sur l'épaule gauche et la manche du bras droit, mais aussi un décor montagneux, habité, différent de celui du Louvre puisque, coupé lui aussi par le buste de Monna Lisa, il ne présente pas la même rupture de continuité. Les couleurs y sont plus vives, le *sfumato* y est absent, et il apparaît en fait comme la copie d'un état intermédiaire du grand modèle, celui du Louvre.

Troublante, même pour un œil non exercé, la proximité entre l'*Isleworth Monna Lisa*[15], arrivée en Angleterre en 1778, et le dessin de Raphaël généralement tenu pour une étude préparatoire à la *Maddalena Doni*, a conduit à voir dans ce tableau une version de *La Joconde* antérieure d'une dizaine d'années au chef-d'œuvre du Louvre, la femme ici représentée paraissant effectivement bien plus jeune que la Monna Lisa française. De là à penser qu'elle pourrait constituer le portrait commandé par Francesco del Giocondo, et sans doute ainsi livré à son propriétaire, Léonard conservant son exemplaire privé pour le retoucher et l'amender, une dizaine d'années durant, avant de l'emporter en France… Ce fut en tout cas le point de vue défendu par Alessandro Vezzosi, conservateur du musée de Vinci et battu en brèche par l'expert oxonien Martin Kemp. Même si plusieurs études relativement récentes, fondées parfois sur des analyses techniques poussées, ont conduit plusieurs experts[16] à voir dans l'*Isleworth Monna Lisa* une autre version du sujet, antérieure à celle du Louvre (les deux femmes présentant une différence d'âge de onze ou douze ans) et elle-

même à l'origine d'un certain nombre de copies. Il y aurait donc, à les suivre, deux traditions de *La Joconde*, et les tableaux où les colonnes latérales apparaissent nettement descendraient inéluctablement de l'*Isleworth Monna Lisa*, même si, sur le tableau du Louvre, elles disparurent sans doute, comme le laissent croire aujourd'hui encore quelques traces de leur présence lorsque l'œuvre fut, au XVIe siècle, rognée latéralement.

Quoi qu'il en soit, beaucoup d'experts reconnaissent *in fine* l'impossibilité, pour quelque copiste que ce fût, de s'attaquer avec succès à la prouesse esthétique autant que technique qui place *La Joconde* du Louvre au-delà du jugement (et de la recette) : l'élaboration lente et complexe du *sfumato*, générateur, par une savante superposition de couleurs, d'un indéfinissable *chiaroscuro* où se confondent, en une harmonie inégalée, chairs et paysages. On ne copie pas *La Joconde*.

Conservée au musée Condé de Chantilly, *La Joconde nue*, carton[17] de 74,8 × 56 cm composé de deux feuilles de papier au format royal, porte un dessin au charbon de bois représentant une femme souriante, vue de trois quarts, nue jusqu'à la taille, la main droite recouvrant le poignet gauche et le visage tourné vers le spectateur. Plusieurs repentirs y sont perceptibles, au bras gauche et à la main droite, ainsi que des hachures de gaucher sur le visage et le buste, bien que le fond ait été repris, postérieurement, par un droitier. Son acquisition, en 1862, par un grand collectionneur, Henri d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897), auprès d'un sieur William Thibaud[18], sous le titre de *Jeune femme en buste nu*[19], fit ressurgir dans l'histoire de l'art ce chef-d'œuvre oublié depuis longtemps. Non pas faute de copies – ou de versions –, puisqu'on en dénombre, au bas mot (et pour le simple XVIe siècle), une vingtaine. Son nouveau propriétaire y voyait un original de Léonard, destiné à la production d'un tableau véritable, actuellement conservé au musée de l'Ermitage. La critique le détrompa rapidement, et les deux œuvres furent reléguées au rang de copies d'élèves

malgré la proximité du carton avec *La Joconde* du Louvre, dans la position, voire dans le sourire, de la femme. Proximité atténuée par quelques dommageables « restaurations », l'une, entre autres, lui ayant infligé un pénible strabisme, et d'autres durci les traits et alourdi la silhouette.

De là de sérieux doutes sur l'identité de son auteur. Même si plusieurs éléments techniques, révélés par des investigations menées depuis 2017, plaident en faveur d'un travail exécuté « par un élève sous le contrôle du maître » (Kemp), ou bien d'« une œuvre de Léonard, abîmée par l'âge et les restaurations » (Vincent Delieuvin). Ce carton serait donc, à tout le moins, un témoin du travail de Léonard, dont on ne sait s'il le poursuivit jusqu'au tableau final. Difficile en effet de trancher, du fait de l'absence d'information à son sujet du vivant du peintre. Apparaît malgré tout en 1525, dans l'inventaire des biens de Salaï, la mention d'une *mezza nuda* qui pourrait être ce tableau final (perdu) ou son carton. Et l'on retombe encore sur les mots du témoignage de Beatis, à propos des tableaux présentés le 10 octobre 1517 au Clos-Lucé, à son maître le cardinal d'Aragon. Parmi eux en effet – on l'a dit –, « l'un, d'une certaine dame florentine, fait au naturel, tableau d'une grande beauté, peint sur les instances de feu le Magnifique Julien de Médicis[20] », la *dona fiorentina* pouvant être alors, non pas Monna Lisa Gherardini del Giocondo, comme on l'avait cru depuis la découverte du texte en 1876, mais… *La Joconde nue*, promue « dame de Florence » et maîtresse de Julien de Médicis. Il fallut attendre 1978 pour que fût proposée une solution à même, en principe, de concilier Vasari, qui ne parle que d'une seule *Joconde*, et de Beatis : le premier aurait bien décrit *La Joconde* du Louvre, tandis que de Beatis, voyant le même tableau, aurait plaqué sur lui le souvenir de rumeurs entendues au sujet d'un portrait d'une de ses maîtresses commandé par Julien… Hypothèse qui serait confortée par une phrase tirée du *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura* de Giovan Paolo Lomazzo : l'auteur y évoque, de la main de Léonard, « orné en figure de printemps, le portrait de la Joconde ET de

Monna Lisa, dans lesquels il a exprimé merveilleusement […] la bouche en train de rire ». Phrase confuse, dont il y a sans doute peu à tirer, les termes « Monna Lisa » et « Joconde » renvoyant à la même personne et non à deux modèles distincts, dont une hypothétique *Joconde nue*. Cela n'a pas empêché nombre de spécialistes de tenir le tableau présenté au cardinal pour une *Joconde nue* figurant une maîtresse de Julien de Médicis, tableau aujourd'hui perdu et dont subsisterait le carton de Chantilly, l'expression « au naturel » renvoyant alors à la nudité du sujet… L'argument, cependant, ne tient guère, *« di naturale »* signifiant plutôt que le tableau a été peint directement à partir d'un modèle vivant. La *dona fiorentina*, ce fut donc, sans vraiment de doute, l'épouse de Francesco del Giocondo, de Beatis, aussi florentin qu'il fût, n'ayant pas obligatoirement gardé le souvenir du nom d'une dame de naissance moyenne, d'ailleurs urbinate de naissance et florentine d'importation. Ce qui ne fait malheureusement que repousser le problème de l'identification de *La Joconde nue*.

De ce que put être le tableau final, encore une fois virtuel, on ne peut juger qu'à travers une esquisse à la pierre noire figurant dans le *Codex Windsor*, dessin peut-être préparatoire (ou copie d'élève), sans doute de la fin des années 1510, époque à laquelle *La Joconde nue* – tableau ou carton – est déjà imitée à Rome, *La Fornarina* de Raphaël (1518-1519) présentant en particulier bien des analogies avec deux au moins des versions de ce thème. Mais le carton lui-même constitue un travail assez poussé, le piquage y a été exécuté avec assez de soin pour que l'on puisse imaginer qu'il avait vocation à être conservé après usage, d'autant que drapé, contours du visage et des yeux ont été repris au pinceau après le piquage. Sans doute, pense-t-on maintenant, ce magnifique carton sorti de l'atelier de Léonard était-il appelé à une vie autonome. Mais à quel titre ? Léonard aurait-il décidé, à partir d'un carton de la « vraie » *Joconde*, d'en donner, gratuitement, une version dénudée ? À moins qu'il ne s'agisse d'une étude plus complexe, où Léonard (l'un de ses élèves ?) aurait décidé

de compliquer la figure en faisant appel à un modèle antique, une Vénus ou une Flore dont il aurait eu une connaissance sans doute indirecte ? En un moment où, comme en témoigne sa *Léda*, il n'hésite pas à sacrifier au goût du moment pour le matériau ancien ? Étrange destin, en tout cas, pour ce carton ô combien soigné, destiné à un tableau que l'on ne connaît pas, et dont la figure fut d'emblée reproduite, dans l'atelier même du maître, pour la création d'un véritable genre pictural, riche au point qu'il se répartit facilement en deux écoles, selon la position (de trois quarts ou de face) du modèle.

14

Tribulations, dissections et spéculations

Le rêve d’Icare : le grand oiseau de Léonard

S’il est difficile – on vient de le voir – de séparer les différents moments de la vie de Léonard après 1499 selon la production de ses œuvres picturales, il l’est encore plus d’imposer des classements chronologiques à ce qui nous apparaît de ses grandes obsessions techniques, voire, plutôt, de ses rêves qui, remontant à ses lointaines années florentines, ne le quittèrent pas même, si l’on en croit les *Carnets*, lors de son séjour français (1516-1519). Les plus emblématiques recoupent deux des plus grandes ambitions du temps : la découverte des lois du vol aérien, et celle, plus prosaïquement, du fonctionnement du corps humain. La première connaît sans doute son apogée pendant les années 1505-1506, alors que Léonard est toujours à Florence, mais ne s’évanouira pas avec son retour à Milan (1506).

« Le grand oiseau prendra son vol monté sur un grand cygne ; et remplissant l’univers de stupeur, il remplira de sa gloire toutes les écritures, louange éternelle au nid où il naquit », écrivait Léonard de Vinci. Ce « grand oiseau » fût-il l’oiseau mécanique envisagé par le peintre, et le

« grand cygne » le *monte Cecero*[1], au-dessus de Fiesole, depuis lequel il devait s'élancer, l'emphase poétique de ces derniers mots du fameux *Codex sur le vol des oiseaux* suffit à montrer toute la valeur du projet aux yeux de l'artiste. Chez lui, effectivement, l'obsession du vol humain est l'une des plus fortes, et si l'on se fie aux *Carnets*, elle le suit constamment, des années 1478 à 1515. D'où vient donc pareille passion ? À l'époque, ces objets volants sont en général des engins de fête, des oiseaux mécaniques destinés à amuser les cours, mais des dessins anciens de Léonard, datant d'avant son départ de 1482 vers Milan, montrent de grandes ailes, semblables à celles des chauves-souris, reliées à un système de manivelles. Fonder l'intérêt de Léonard sur l'observation de divertissants automates de cour semble donc bien trop réducteur, pareille manie étant peu susceptible de susciter – on va le voir – l'idée d'un traité entier sur le vol des oiseaux… et des hommes.

Le Moyen Âge avait rêvé du vol humain, et tout le monde connaissait la mésaventure d'un moine bénédictin anglais, Eilmer de Malmesbury, qui, au XIe siècle, s'était jeté, tout jeune, du haut de la tour de son abbaye, équipé d'ailes rudimentaires aux mains et aux pieds : il avait ainsi volé sur 200 mètres avant de s'écraser au sol, se brisant les deux jambes, accident dont il était resté infirme. Des siècles durant, l'aventure avaient fait réfléchir chroniqueurs et philosophes, qui méditèrent sur les moyens de voler : la force naturelle, comme pour les oiseaux ? ou bien la puissance du feu ? ou l'air chaud ? ou bien encore la force des âmes et des esprits ? Léonard n'est d'ailleurs pas le seul à son époque, loin de là, à être touché par cette obsession : il suffit de voir, pour en juger, l'*aura* dont bénéficie alors le « Dédale de Pérouse », le mathématicien Giovanni Battista Danti (1478-1517), unanimement considéré comme le pionnier italien de l'aéronautique. Après avoir en effet expérimenté au-dessus du lac Trasimène une machine capable d'un vol plané, depuis le sommet de l'*Isola Maggiore*, il présente le résultat de ses travaux en 1498[2], pour une

démonstration sur la terre ferme, lors des noces du *condottiere* Bartolomeo d'Alviano et de Pantasilea Baglioni. Malheureusement, une structure métallique de l'aile gauche se rompt, et l'engin s'écrase sur le toit de l'église Santa Maria. Danti s'en tire avec une jambe cassée, mais retourne à l'enseignement des mathématiques à Venise, réputé moins aventureux. Il sera cependant présenté à Léonard par un notable de Pérouse, Giampaolo Baglioni, frère de Pantasilea, comme celui qui avait enseigné, grâce à la puissance de son génie, que l'homme aussi pouvait voler (*« ingenii acumine hominem quoque volare posse docuisset »*), même si la machine de Danti s'apparentait encore à un planeur, avec deux grandes ailes fixes. Ses travaux ne seront relayés que bien plus tard, entre 1890 et 1896, par l'ingénieur allemand Otto Lilienthal, qui usa lui aussi d'une sorte de planeur (ou plutôt d'un deltaplane pendulaire ?) muni de deux ailes en coton sur armature de bois, pour une portance variant entre 10 et 20 m². D'une colline de 20 mètres de haut, il réussira ainsi à parcourir 300 mètres en vol plané, jusqu'à l'accident qui lui coûtera la vie le 9 août 1896.

Avec Léonard, nous n'en sommes pas là, et si son intérêt pour le vol humain a été constant[3], il a manifestement connu plusieurs phases. Les plus anciens croquis d'ailes artificielles semblent remonter aux années 1478-1480[4], tout comme le dessin d'une sorte de chaloupe ailée[5], mais la période de réflexion la plus intense, à ce sujet, se situe dans les années 1505. Même si on en retrouve beaucoup de témoignages dans le *Codex Atlanticus*, sa réflexion aéronautique se concentre en effet dans un manuscrit de dix-huit feuillets (trente-sept pages), le *Codex sur le vol des oiseaux* conservé à la bibliothèque de Turin. Nous sommes à peu près sûrs qu'il fut rédigé à Florence, Léonard lui-même ayant daté un de ces feuillets du 17 mars (1505) à Fiesole. Ils ne furent réunis et publiés, de manière incomplète, qu'en 1892, par l'érudit russe Teodoro Sabachnikoff : en mai 1893, il le remit à la reine d'Italie Marguerite de Savoie qui le confia en décembre de la même année à la Bibliothèque royale de Turin. Manquaient cinq

feuillets : un premier fut récupéré par Sabachnikoff lui-même et publié en annexe, un deuxième rejoignit l'ensemble en 1913, les trois derniers, achetés quelque temps après par le collectionneur genevois Enrico Fatio, furent offerts par leur nouveau propriétaire au roi Victor-Emmanuel II, et ils retrouvèrent les autres à la Bibliothèque royale de Turin. Le codex ne fut relié qu'en 1967 et demeura dans un coffre-fort jusqu'en 1970, année de son catalogage.

L'étude de ce codex fait apparaître la logique du projet de Léonard, qui n'a rien d'un songe. « J'ai divisé, dit-il en exergue, le traité des oiseaux en quatre livres : le premier traite du vol par battements d'ailes [vol ramé], le deuxième du vol par la faveur du vent [vol plané], le troisième du vol en général des chauves-souris, poissons, insectes, le quatrième du vol artificiel. » De fait, la première partie, consistante, est constituée d'une foule d'observations juxtaposées et parfois redondantes, voire contradictoires, sur les conditions générales du vol des oiseaux. S'y mêlent des incidentes sur le vol humain : Léonard s'y inquiète par exemple du danger de destruction qui menace la « machine », par « rupture de l'appareil » ou « s'il se tourne sur le tranchant ». L'ensemble donne le sentiment d'un double discours. L'un, majoritaire, d'analyse ornithologique, traversé, de manière presque subliminale, d'un autre, minoritaire mais essentiel, sur les conditions physiques du vol de l'homme, lui-même envisagé de deux points de vue : celui de l'équipement nécessaire au corps humain pour prendre son envol, et celui de la machine volante.

Dans ce qui apparaît donc comme une étude préparatoire, le vol de l'oiseau est en effet considéré sous tous les angles. Conditions physiologiques et conditions physiques du vol y sont croisées : comment l'emplacement du centre de gravité de l'oiseau permet-il son envol ? Comment sa silhouette l'autorise-t-elle à jouer avec le vent ? Les questions de Léonard évoquant en l'occurrence (et *mutatis mutandis*) la philosophie des essais en soufflerie : que se passera-t-il si l'aile et la queue sont sous le

vent ? Ou trop au-dessus ? Comment l'oiseau doit-il placer ailes et queue pour tourner, pour descendre, pour monter, ou simplement se maintenir en équilibre, « sur l'air », voire immobile ? Quelles sont les conditions d'un vol rectiligne, d'un vol oblique ? Quel rôle jouent les battements d'ailes ? Que peuvent nous apprendre les spécificités du vol des grives et petits oiseaux ? De la chauve-souris et de l'aigle ? Des oiseaux migrateurs, qui se fait toujours contre le vent ? De la mouche ? Comment se fait l'atterrissage (la « fin du vol ») ? Toutes questions qui n'ont qu'un objectif : trouver dans le vol des oiseaux, ainsi interrogé, des enseignements valables pour penser le vol humain.

Nous sommes en effet ici en plein « biomimétisme » et logiquement, après cette étude roborative, vient l'approche de la « machine volante » humaine. Dans un premier temps, Léonard penche pour l'« ornithoptère », fondé sur une véritable assimilation de l'homme volant à l'oiseau, puisqu'« un oiseau est un instrument qui fonctionne selon la loi mathématique, instrument que l'homme est capable de reproduire avec tous ses mouvements, mais non avec une force correspondante ». De là de nombreux croquis autour de la question des ailes, Léonard en variant les modèles, de celle de l'oiseau à celle de la chauve-souris, avec toujours le même souci, celui de sa résistance à l'air, ce qui dut amener sa réflexion sur le « parachute » « avec lequel l'homme peut se jeter sans dommage de n'importe quelle hauteur[6] ». Mais ce qui manque à cette machine artificielle, c'est la « vie » de l'oiseau, « vie qu'est tenue de lui fournir celle de l'homme », cet homme devenant, dans le cas de la machine, « principe vivant et propulseur ». Il sera donc, pour les besoins de la cause, en position debout, avec deux ailes auxquelles, par des battements de bras et des flexions de jambes, il communiquera une force démultipliée par un système de pédales, ressorts et leviers – Léonard ayant calculé que la masse musculaire (« la masse charnue des nombreux muscles et pulpe de la

poitrine ») liée aux articulations des bras et des jambes de l'homme était, en proportion, bien inférieure à celle l'oiseau, au niveau des jointures des ailes.

Il privilégie en l'occurrence les jambes, qui recèlent, chez l'homme, « une plus grande force que n'en requiert son poids ». Plus du double, comme il tente de le prouver en invoquant une expérience facile : mesurer la trace que laisse dans le sable d'un rivage le pied d'un homme qui en fait sauter en l'air un autre, préalablement juché sur ses épaules. L'ornithoptère sera donc doté d'une paire d'ailes, sur le modèle de la libellule ou du papillon, que Léonard a bien étudiés : dans ce cas, bras et jambes seront sollicités pour actionner l'une et l'autre. Mais cela pourrait ne pas suffire, et il faudra encore s'aider des mouvements de la tête. À l'appui, plusieurs diagrammes figurant un homme ainsi équipé et d'autres détaillant le mécanisme – rotatif – d'articulation des ailes, et des indications sur leur système d'arrimage : « La corde sera en cuir de bœuf bien graissé […]. La hampe devra être en jonc robuste […]. Pour faire la pâte, du vinaigre fort où tu feras dissoudre de la colle de poisson ; avec cette glu fais la pâte et fixe ton cuir, et elle sera bonne. » Léonard prévoit jusqu'aux essais, mais avec prudence : « Cette machine devra être essayée au-dessus d'un lac, et tu emporteras une outre, large et allongée, qui te servira de ceinture, en cas de chute. » Au point de paraître obsédé par ce problème de la chute, et par celui des outres « grâce auxquelles un homme tombant d'une hauteur de six brasses évitera de se faire du mal, que ce soit dans l'eau ou sur terre ». À condition de prendre quelques précautions élémentaires : « Si tu tombes avec la double chaîne d'outres que tu t'es attachée sous le cul, tu auras soin que ce soient elles qui tout d'abord heurtent le sol. » Sans qu'on sache si Léonard avait en tête la récente mésaventure de Danti.

Autre solution : une hélice, tournant autour d'un axe central : « promptement tournée, cette hélice tracera sa spirale en l'air et l'instrument s'élèvera en haut[7] ». Le principe en jeu ici est, globalement parlant, celui de la vis dite d'Archimède, et le schéma en apparaît dans le

codex B, accompagné de notices explicatives : « Si cet instrument qui a la forme d'une vis est bien fait, c'est-à-dire fait d'une toile de lin dont les pores sont bouchés par de l'amidon, et si on le fait tourner rapidement, j'estime que cette vis fera son écrou dans l'air et qu'elle s'élèvera » (f. 3 v.). Mieux vaut pourtant passer par le stade de la maquette (*picciolo modelo*) : « On peut faire un petit modèle en papier dont l'axe sera une mince lame d'acier soumise de force à un mouvement de torsion ; rendue à sa liberté, elle fait tourner l'hélice. » En effet : la spirale en toile qui apparaît sur le croquis doit avoir une dizaine de mètres de diamètre, et on voit mal quels trésors d'énergie pourraient l'entraîner dans un mouvement rotatif assez rapide pour faire décoller machine et… pilote.

On ne sait si Léonard tenta lui-même l'aventure du vol. On peut seulement dire que son époque ne vit guère en lui un pionnier de l'aviation. Girolamo Cardano, le polymathe milanais dont le père, le mathématicien Fazio, fréquenta Léonard, se contente de dire à ce sujet, en 1550, dans son *De subtilitate* : « Vinci a essayé, en vain. Mais c'est un très grand peintre. » La Renaissance avait cru pouvoir reproduire le rêve d'Icare, mais il lui fallut déchanter avec les travaux du physicien et anatomiste napolitain Giovanni Borelli, entré dans l'histoire de la science en tant que père de la biomécanique. Dans son *De motu animalium* (*Le Mouvement des animaux*) paru en 1680, un an après sa mort, il fut le premier à analyser et décrire les phénomènes de contraction musculaire qui permettent le mouvement, en comparant ce travail aux jeux de dilatation et de rétraction d'une corde mouillée. Pour ce qui est de l'homme, il établit que le fonctionnement de son squelette, fait d'un ensemble ordonné de leviers et de marteaux, obéit à des lois mathématiques et mécaniques, tandis que la circulation de son sang est soumise à celles de l'hydraulique. De même, il ramena le vol des oiseaux à des modèles géométriques soumis aux règles de la statique, aboutissant, par la mise en regard des différents modèles, à la conclusion que l'homme était incapable de voler par ses propres moyens. Le rêve, lui,

s’envolait, et pour longtemps. Il retrouvera vie un siècle plus tard, avec des engins plus légers que l’air : c’est seulement en juin 1783 que décollera le premier ballon à air chaud, celui des frères Montgolfier, et ce n’est qu’au début du XXe siècle qu’on envisagera à nouveau de faire voler des engins plus lourds que l’air, mais en substituant la puissance des machines à l’insuffisante énergie musculaire humaine.

Le retour à Milan ou la première tentation française

Le 30 mai 1506 sonne comme un moment décisif dans la carrière de Léonard puisque c’est le jour où la République florentine l’autorise à se rendre pour deux mois à Milan, où il est appelé par le nouveau maître des lieux, un de ses plus fervents – et des plus exigeants – admirateurs, le roi de France Louis XII, par l’intermédiaire de son brillant gouverneur de trente-trois ans, Charles II, comte de Chaumont d’Amboise. Grand amateur de fêtes et de tournois, comme d’ailleurs de pèlerinages, c’est aussi un homme cultivé, fortement marqué par l’influence de son oncle Georges d’Amboise, le prestigieux ministre de Louis XII. Passionné d’art italien, il prisait surtout Mantegna et se fit tailler, sans doute à Milan, pour la cour de son château de Gaillon, de fameuses têtes d’empereurs (quarante-deux ?).

Aussi les intentions des Français, dans cette ville qui est un objectif essentiel de leur politique, sont-elles complexes, comme le laisse comprendre une missive adressée aux autorités florentines, le 18 août suivant, par « Chaumont », les informant qu’à Milan on a encore besoin de maître Léonard « pour fournir un certain travail que nous lui avons déjà fait entreprendre[8] ». Que pouvait donc être cette *« certa opera »* commencée sur ordre des Français qui, connaissant la naturelle tendance de Léonard à la

procrastination, ne veulent pas le lâcher avant de la voir terminée ? Des travaux militaires ? Datée du 19 août, une lettre du président du Sénat milanais, Geoffroy Carles, va dans le même sens (il plaide alors pour un mois supplémentaire) et donne à la supplique un caractère plus institutionnel que la faveur demandée par Amboise. Et lui-même revient à la charge, en intervenant à plusieurs reprises auprès des autorités florentines. Ainsi, le 16 décembre, évoque-t-il à leur intention les *« opere egregie »* (les « chefs-d'œuvre ») qu'il a laissés à Milan (*La Cène* ?) et qui l'ont conduit pour sa part à aimer l'artiste avant même de le connaître. Maintenant qu'il a éprouvé ses mérites par l'expérience, il juge que son nom, célèbre pour son activité de peintre, est obscur par rapport à ce qu'il mériterait de louanges en raison de ses très grands mérites dans les autres domaines : « Nous tenons à confesser que dans tous les objets qu'il a réalisés sur nos commandes, en matière de dessin, d'architecture et autres choses en rapport avec notre situation, il nous a donné telle satisfaction que non seulement nous avons été satisfaits [*sic*] de lui, mais que nous avons été plongés dans l'admiration[9]. » Et c'est Soderini lui-même qui, de son autorité de gonfalonier, répond le 28 août, en accordant « tout le mois de septembre prochain », sans cacher (on l'a vu) son agacement : s'il veut prolonger au-delà son séjour milanais, il lui faudra rembourser « entièrement l'argent reçu pour l'œuvre (*La Bataille d'Anghiari*) pour laquelle il n'a rien commencé[10] », message renforcé par un autre, du 9 octobre, adressé à l'évêque Carles, en tant que président du Sénat, Léonard « ayant reçu une bonne somme d'argent et donné un modeste début à la grande œuvre qu'il devait réaliser » (*« perche ha preso buona somma di denari e dato uno piccolo principio a una opera grande doveva fare »*)[11].

La lettre du gouverneur est explicite : ce n'est pas en tant que peintre que Léonard est ici sollicité. Or Charles d'Amboise, par sa fonction, est chargé d'un élément clé de la défense de son territoire, les fortifications : le si admirable projet (l'*« opera grande »*) ne concernerait-il pas alors leur

entretien ou leur renforcement ? Cela montre en tout cas qu'il serait vain de considérer que l'estime vouée à Léonard par le camp français ne repose que sur ses prestations picturales. La polyvalence intellectuelle de Léonard y était déjà reconnue, comme le montrent – au moins – deux commandes : celle d'une villa et celle d'un monument funéraire.

La villa de Chaumont d'Amboise

Si la villa en question se révèle être l'objet de la susdite *« grande opera »*, on peut comprendre l'empressement de Chaumont, puisque cette villa devait être la sienne. Nous pouvons certes en reconstituer le projet, en opérant une manière de synthèse entre une dizaine de croquis épars dans les *Carnets*. Le projet était une villa aristocratique, comme les imaginait Alberti : sur un terrain peu éloigné de la ville, près de la Porta Orientale, à l'est de Milan. Quant à la résidence elle-même, ce devait être une de ces *delizie* (« délices ») qu'on affectionnait alors en Italie du Nord, et en particulier autour de Ferrare, où les Este avaient parsemé leur *contado*, quadrillé d'agréables canaux, de ces luxueuses villas si propices aux fêtes et divertissements humanistes – auxquels entendait goûter le (très) haut fonctionnaire français. Avec, pour alimenter les fontaines et jeux d'eau, un indispensable cours d'eau, ici la Fontelunga (ou Aqualunga).

Nous avons donc la chance de disposer d'une dizaine d'esquisses pour suivre l'évolution du projet : manifestement, Léonard connaissait bien une villa médicéenne, Poggio a Caiano, que Sangallo avait dessinée pour Laurent le Magnifique : ses premiers plans s'en inspirent manifestement, avec, au centre, sa salle octogonale, ses portiques à trois baies et son vestibule-loggia. Aussi brillant qu'il fût, ce plan n'eut pas l'heur de plaire à Amboise qui préféra quelque chose de plus français, avec une belle enfilade de salles. Le résultat dut lui paraître, cette fois, un peu trop modeste, et

Léonard reprit son ouvrage, en travaillant à conjuguer, avec une étonnante souplesse intellectuelle, traditions italienne et française, avec un modèle plus ambitieux, celui du palais : pourquoi pas celui, à Rome, de la Farnésine de Baldassare Peruzzi ? Difficile d'en juger dans le détail, mais on peut s'arrêter à quelques traits architecturaux vraisemblables : le visiteur devait ainsi longer l'Aqualunga, avant de le traverser (à droite) et d'arriver, peu après le pont, à la cour précédant les appartements privés du gouverneur, avec salle centrale et chambres, avant, côté est, une loggia dotée d'une façade à arcades, vestibule destiné à l'accueil des visiteurs, lors des fêtes. Puis venait la salle de réception proprement dite, avec une hauteur de 4,68 mètres sous plafond. Au sud, un étage où l'on accédait par un escalier droit. À l'ouest, une cour destinée à des spectacles en plein air, avec, pour arrière-plan, un magnifique jardin d'agrément sans doute adossé à un autre cours d'eau. Léonard, si l'on en croit plans et croquis, attachait une grande importance à l'ordonnancement des jardins, au nord et à l'ouest, avec ce qu'il fallait de moulins pour produire une fraîcheur salutaire dans la touffeur milanaise et élever le niveau de l'eau dans d'étroits canaux d'irrigation (tièdes en hiver) pour le bien-être des cèdres et des – plus délicats – citronniers et orangers. Fraîcheur entretenue par le fragile maillage d'un feuillage bruissant de chants d'oiseaux, en écho aux doux accents de la musique d'orgues hydrauliques mus par les moulins. En fait, cet Eden, fruit d'un mariage entre l'idéal des jardins du *Quattrocento* et les innovations techniques léonardiennes, ne fut jamais réalisé, sans que l'on sache pourquoi. Dépassement du budget ? Même si le coût de l'ensemble, parfois allégué, ne semble pas en l'occurrence, vu les disponibilités financières d'Amboise, un facteur décisif. Démesure du projet ? Inquiétude d'un commanditaire face à l'instabilité de la situation militaro-politique ? Ou… sa mort en 1511. Encore une fois, Léonard, avec son intelligence aussi généreuse que décalée, ne put inscrire son « génie » inventif dans le réel[12]. De ce qu'eût dû être cet ensemble architectural, nous n'avons peut-

être une idée qu'à travers la célèbre villa d'Este ou, plutôt, la villa Lante de Begnaia, près de Viterbe, édifiée, avec de magnifiques jardins, pour le cardinal Gambara, par Vignola puis Tommaso Ghinucci de Sienne, et si prisée de Montaigne, qui la visita en 1581, très impressionné par les jeux d'eau, et surtout une « pyramide fort élevée qui jette de l'eau de plusieurs manières différentes : celle-ci monte, celle-là descend. Autour de la pyramide sont trois petits lacs beaux, clairs, purs et remplis d'eau. Au milieu de chacun est une gondole de pierre, montée par deux arquebusiers, qui, après avoir pompé l'eau, la lancent avec leurs arbalètes contre la pyramide, et par une trompette qui tire aussi de l'eau. On se promène autour de ces lacs et de la pyramide par de très belles allées, où on trouve des appuis de pierre d'un fort beau travail ». Ces jeux d'eau, nombreux et sophistiqués, étaient peut-être inspirés d'Ismaïl al-Jazari, dont le *Livre de la connaissance des procédés mécaniques* (1206) circulait dans les milieux passionnés de « science ».

Le monument de Trivulce

Autre projet, paradoxal : un monument équestre avec lequel Léonard put penser prendre sa revanche sur son échec précédent en la matière, lorsqu'il n'avait pu mener à bien le colossal cheval commandé par le duc Sforza. Il devait en effet être élevé à la gloire de Gian Giacomo Trivulzio, celui-là même qui, en 1499, avait organisé la destruction du moule du monument Sforza. Cela n'empêcha pas le maréchal, sans qu'on sache exactement quand, de demander au même Léonard de réfléchir à son propre monument équestre, de bronze lui aussi, mais funéraire, cette fois, et grandeur nature. Il devait donc reposer sur un socle de marbre (circulaire ou polygonal) abritant son sarcophage et portant huit colonnes, autant de figures et, en façade, une architrave, sous le piédestal du monument

équestre. Inutile de préciser que ce travail ne fut jamais terminé ni, d'ailleurs, commencé, et que son existence ne nous est connue que par les dessins et croquis apparaissant dans les *Carnets*, ainsi que par le devis du monument. Les pages les plus riches, à ce sujet, représentent Trivulce, à cheval, de profil, dans différentes positions, regardant à droite ou devant lui. Plusieurs dispositions sont envisagées : un cheval cabré, piétinant un soldat à terre, ou plutôt, ce qui semble la solution retenue, un cheval au pas, attitude qui concourt à mettre en valeur la silhouette du cavalier. Léonard, à l'évidence, se replongea pour l'occasion dans ces études de corps du cheval qu'il n'avait d'ailleurs jamais totalement délaissées depuis l'échec du projet Sforza. Il en ressort, entre autres détails techniques, que Léonard n'avait pas là non plus choisi la facilité en prévoyant de fondre le cheval d'un seul tenant, en une seule pièce.

L'ultime demeure de Trivulce est bien à Milan, dans la chapelle Trivulzio de l'église San Nazaro in Brolo, avec l'épitaphe : « Ici repose Gian Giacomo Trivulzio le Grand, fils d'Antoine, qui jamais ne se reposa. Silence. » Il s'agit d'un monument sobre, avec gisant lauré, endormi sur son socle, en cette église où, depuis ses premiers testaments de 1504 et 1507, il avait souhaité sa sépulture : l'échec du projet de Léonard le renvoya donc simplement vers son église de prédilection, où le chantier fut dévolu en 1511 à Bramantino (1455-1530), interrompu en 1512 avec l'exil du commanditaire, repris en 1515, après Marignan et, sur un mode plus monumental, en 1517, pour accueillir la dépouille du grand soldat en janvier 1519, après sa mort à Châtres (l'actuel Arpajon) le 5 décembre 1518.

Florence : l'irruption de la famille

En septembre 1507, Léonard est de retour à Florence, pour être rattrapé par l'une de ces histoires de famille qui viennent de temps à autre perturber le cours, complexe mais essentiel, de sa carrière artistique. Il s'agit là d'une affaire classique, celle de l'héritage de l'oncle Francesco. Très proche de Léonard, auprès de qui il avait apparemment joué le rôle d'un père de substitution, ce propriétaire terrien sans enfants s'était mis en tête de rattraper l'injustice subie par l'artiste exclu de la succession paternelle au profit de ses demi-frères en lui léguant son domaine. C'est ce que découvrirent, à leur grand dam, les fils de Piero à l'ouverture du testament de leur oncle commun, mort début 1507. Aussi se lancèrent-ils dans un procès, le litige portant sur deux maisons entourées de terres agricoles, à 6 kilomètres de Vinci. Léonard le prit fort mal et se défendit vivement, arguant d'une certaine somme investie par ses soins dans la propriété de l'oncle bien-aimé : en refusant de lui rembourser « l'argent prêté pour la propriété », ses demi-frères (et sœurs), leur écrivit-il, ne l'avaient pas traité « comme un frère mais comme un étranger ». Dans cette ville de Florence où les compétences artistiques valaient notoriété, les problèmes de Léonard bénéficièrent d'une belle publicité, au point que la nouvelle en fut répercutée jusque dans l'entourage de Louis XII (arrivé à Milan fin avril 1507) qui prit la peine d'écrire lui-même à la *Signoria* : « Nous avons ouï dire que notre très cher Léonard de Vinci, peintre et ingénieur officiel, est en différend et en litige à Florence avec ses frères pour certains héritages. » Le roi, soucieux de ne pas s'ingérer outre mesure dans les affaires de la *Signoria*, se contente de demander aux Florentins de « mettre un terme auxdits différends et litiges et s'assurer qu'une justice véritable sera rendue dans le plus bref délai possible ». L'auteur véritable de la missive royale, qui la contresigna, dut être le ministre Robertet, pour qui Léonard avait peint *La Madone au fuseau*. La République florentine avait beau être inféodée à la France, qui lui recrutait les mercenaires nécessaires, en principe, à la prise de Pise, l'affaire était encore, en septembre, en

instance de jugement. Pour accélérer les choses, mieux valait faire jouer une autorité plus accessible, comme le cardinal Hippolyte d'Este, frère de Béatrice et d'Isabelle… et ami de « ser Raphaello », le si peu zélé juge des affaires d'héritage. Aussi Léonard fit-il appel aux bons services du chancelier Agostino Vespucci pour lui adresser une lettre facilitatrice. En dépit des efforts du puissant magistrat, le succès, pour Léonard, fut mitigé : de la propriété, qui d'ailleurs, à sa mort, revint à ses demi-frères, il ne reçut que l'usufruit et les revenus.

Florence : dissections et travaux anatomiques

À Florence, tout au long de ses huit mois de présence, Léonard réside, en compagnie du sculpteur, architecte et bronzier Giovanfrancesco Rustici, dans la demeure de Piero di Braccio – de l'opulente lignée Martelli, une famille en pleine ascension, liée au milieu des fondeurs et armuriers. Le climat, en cette vénérable maison (elle laissera place en 1520 au Palazzo Martelli), est propice, sinon à la création artistique, du moins aux spéculations scientifiques et techniques en tout genre. Léonard va donc en profiter pour approfondir ses études sur muscles, os et organes, et cela le mènera bien au-delà des exigences de l'« anatomie artistique » qu'il cultivait, depuis les années 1487, pour donner la justesse voulue au rendu du corps humain. Il n'y renonce pas pour autant, et la frontière entre les deux tentations, artistique et scientifique, est difficile à établir : on trouve encore à l'époque des feuillets entiers consacrés aux os du pied et aux muscles de l'épaule et du cou (Windsor, 19002 v.), et d'autres où voisinent études musculaires et croquis des organes de la respiration et de la voix (Windsor, 19002 r.). Et où classer les admirables colonnes vertébrales

auxquelles les spécialistes reconnaissent une parfaite vérité anatomique ? Et les écorchés en mouvement, autant d'études de la plasticité des muscles du thorax, des épaules et du cou, aussi justes anatomiquement qu'indispensables à la bonne représentation du corps en action ?

Il passe en effet une notable partie de son temps dans les locaux de l'hôpital de Santa Maria Nuova à ces dissections de nouveau pratiquées dans les universités (Montpellier, Salerne, Padoue, Paris…) après la longue désaffection due à la Peste noire[13]. Pour Léonard, ce n'est d'ailleurs guère là une occupation gratifiante : « Tu en seras peut-être empêché par une répugnance de l'estomac ou, si cela ne t'en détourne pas, peut-être auras-tu la crainte de passer les heures nocturnes en compagnie de cadavres tailladés et lacérés, horribles à voir. » Il entend bien ainsi faire savoir qu'il partage le dégoût des gens bien nés pour cette pratique réservée à des bouchers ou des barbiers, professions repoussantes et méprisées[14], le médecin se contentant de commenter la scène pour l'instruction de l'auditoire, livre à l'appui si nécessaire. D'où ces précautions verbales de Léonard, peu soucieux de passer pour un amateur pervers de ce genre de spectacles. Ce singulier attachement à la pratique de la dissection suscita tout de même une forme de perplexité admirative chez ses contemporains. Ainsi, en 1527, Paolo Giovio, l'un des premiers biographes de Léonard : « Dans les écoles d'anatomie des médecins, il disséquait des cadavres de criminels, indifférent aux aspects inhumains et répugnants de cette étude, soucieux seulement d'apprendre comment il pourrait représenter de manière la plus adéquate dans sa peinture les différents muscles et les articulations, leur flexion et leur extension. Il dessina sur des planches, avec un soin admirable, les formes de tous ces éléments, jusqu'aux moindres petites veines, et l'intérieur des os afin de répandre l'œuvre de tant d'années, grâce à l'estampe, en d'innombrables exemplaires, pour le bénéfice de l'art. » On ne connaît pas l'existence de pareilles estampes, mais l'important ici est que Paolo Giovio justifie les expériences de Léonard en matière d'exploration

anatomique par un souci de perfectionnisme artistique. À juste titre, puisque jamais ce souci de précision ne le quitta, même s'il semble bien que Léonard dépassa ce stade et que la recherche anatomique finit par constituer, chez lui, une fin en elle-même.

La plus célèbre d'entre ces dissections, et peut-être la plus riche, est sans doute celle « du centenaire » : un homme d'une centaine d'années mort devant Léonard. Un centenaire en pleine forme, même à l'agonie : « Quelques heures avant sa fin, ce vieillard me dit qu'il avait vécu cent ans et qu'il ne ressentait aucun mal physique autre que la faiblesse ; et ainsi, assis sur un lit de l'hôpital de Santa Maria Nuova, à Florence, sans aucun mouvement ni symptôme de malaise, il quitta doucement la vie. » De là, ensuite, une réflexion approfondie sur la mort de ces vieillards dans les veines desquels il a trouvé « des cailloux gros comme des châtaignes, ayant couleur et apparence de truffes ou de scories de fer et de mâchefer ». Celui-ci, grâce à un corps « dépourvu de la graisse ou des humeurs qui constituent le principal empêchement à la connaissance de ses parties », lui a beaucoup appris : les vieux, aussi douce soit leur mort, souffrent d'une « défaillance des artères et du sang », qui rend les membres inférieurs « parcheminés, ratatinés et flétris », les plus avancés en âge ayant même la « peau couleur de bois ou de châtaigne racornie ». La cause : « Les veines […] finissent par subir chez les vieillards un rétrécissement tel que que le sang perd son pouvoir de circulation. » Jugement confirmé par la contre-autopsie d'un enfant de deux ans, où Léonard constate sobrement que « le cas était exactement à l'opposé de celui du vieillard ». L'autodidacte Léonard, qui n'a pas suivi les cours de la médecine approximative de l'époque, porte un diagnostic d'une grande clarté en décrivant ce que les modernes appelleront l'athérosclérose coronaire, affection qui ne sera vraiment dépeinte que pendant la seconde moitié du XIXe siècle, avec notamment le *Traité des maladies du cœur et des vaisseaux*, du cardiologue français Henri Huchard (1889), et nommée en 1904 seulement, par l'Allemand Felix Marchand.

Milan : de l’hydraulique à l’anatomie

Fin avril 1508, ardemment sollicité par Louis XII, Léonard est de retour à Milan, où son quotidien matériel dépend plus que jamais de la présence française. La question de ses émoluments y passe par un problème ô combien sensible dans la ville, celui de l’eau publique, où il se trouve étrangement engagé. Le ravitaillement en eau y est grandement assuré par le *Naviglio Grande*, importante voie de navigation d’une cinquantaine de kilomètres créée à la fin du XIIe siècle et sur laquelle se branchent nombre de prises d’eau privées. Et Léonard, avant de partir vers Florence, avait été gratifié par le roi Louis XII d’un cadeau précieux, sous la forme d’un gros volume d’eau, douze *oncie*, à prélever sur le *Naviglio Grande* à 2 kilomètres de Milan, au lieu dit San Cristoforo, où le rejoignait le canal du Tessin. Or la sécheresse de 1506-1507, jointe à l’action des *rubatori dell’acqua* (« voleurs d’eau ») qui venaient se brancher clandestinement sur le *Naviglio*, avait, en en faisant dangereusement baisser le niveau, empêché Léonard d’y puiser son dû.

À son retour, la situation ne s’étant pas améliorée, et ses courriers restant lettre morte en dépit de ses promesses (grâce à ces eaux, il produirait des « instruments et objets pour le plus grand plaisir de notre Roi Très-Chrétien[15] »), il décide de s’impliquer dans l’affaire en participant aux débats sur la *moderazione* du débit du canal, comme le montrent plusieurs feuillets du carnet K (10097 r.), où il propose que les *bocchelli* (« bouches ») soient placés le plus bas possible dans la paroi du canal – meilleure solution pour en réguler le cours à la satisfaction de tous les usagers –, ce qui allait contre le *credo* des ingénieurs hydrauliciens de Milan. Aussi certains pensent-ils que l’artiste les contourna pour présenter directement aux Français ce projet qui, toutefois, ne connut pas de suite. Mais en dépit de cela[16], la situation de Léonard s’améliora nettement en 1508, et les défraiements réguliers qu’il reçut alors du parti français, pour

ces travaux préparatoires, apaisèrent ses inquiétudes en lui dégageant, sur le plan matériel, l'horizon : il allait pouvoir travailler.

Ce retour à Milan signifiait en effet le point de départ de cinq années d'études anatomiques assidues, les plus poussées de la vie de Léonard, d'autant que, pendant l'hiver 1510-1511, il put bénéficier de l'appui d'un jeune (vingt-neuf ans) prodige, le médecin Marcantonio della Torre, professeur d'anatomie à l'université de Pavie, qui lui permit la dissection, cet hiver-là, d'une vingtaine de cadavres, tout en lui faisant découvrir la littérature médicale spécialisée. D'abord les grands classiques : les écrits du persan Avicenne, dont les *Canons ou préceptes de médecine* avaient été traduits en latin à Venise en 1483 ; le traité *De l'utilité des parties du corps humain*, de Galien, mais surtout un ouvrage médiéval (1316) récemment imprimé (1478), la célèbre *Anathomia* du Bolonais Mondino de'Liuzzi (1275-1326) fondée sur l'autopsie de deux femmes, et qui servit un peu partout de manuel de dissection humaine jusqu'aux travaux du médecin brabançon Vésale (*De humani corporis fabrica*, *La Structure du corps humain*, 1543). Tout cela débouchera sur un ensemble de croquis anatomiques regroupés aujourd'hui dans le manuscrit A. Pour une fois, Léonard eut même le sentiment de pouvoir mener jusqu'au bout l'un de ses projets : « Cet hiver 1510, je pense terminer mon travail sur l'anatomie. » La mort de Marcantonio della Torre, victime de la peste en 1511, l'empêcha malheureusement de le mener à son terme.

Grâce à lui, pourtant, Léonard avait eu accès à ces fœtus dont il donna d'extraordinaires croquis, œuvres d'art en eux-mêmes. Sur un feuillet, il propose ainsi, à côté de silhouettes des organes génitaux féminins, cinq représentations d'un fœtus, vu sous plusieurs angles, à la manière des croquis architecturaux : deux de face, à deux échelles différentes, et deux autres face à face, sous les deux profils. Mais le plus célèbre est un fœtus de quatre mois[17], à la craie noire et rouge et à l'encre, dans un utérus ouvert, mais composé d'une seule chambre, contrairement aux croyances du temps.

Il se présente visiblement par le siège, même si la position de sa tête peut le faire basculer pour une présentation finale plus classique. Il a les jambes croisées, le cordon ombilical enroulé autour d'elles – cordon où Léonard voyait le conduit d'évacuation de l'urine du fœtus vers l'extérieur. Avec, sur la même feuille, un commentaire sur l'âme : « Chez cet enfant, le cœur ne bat pas et il ne respire pas parce qu'il est constamment dans l'eau. S'il respirait, il se noierait et le souffle ne lui est pas nécessaire parce qu'il tire vie et substance de la vie et de l'alimentation maternelle […]. Une âme unique gouverne les deux corps, et les désirs, frayeurs et souffrances sont communs à cette créature et à tous les autres membres animés […] et une soudaine frayeur tue à la fois mère et enfant. Nous en concluons qu'une âme unique gouverne les corps et les nourrit tous les deux. » Proposition aventureuse qui lui coûtera cher – on le verra – un peu plus tard.

Corollaire de l'intérêt de Léonard pour le système vasculaire humain, une vraie passion pour le cœur : « Comment avec des mots pourrais-tu [le] décrire sans remplir tout un volume[18] ? » De là des images saisissantes, des pages entières de croquis de divers cœurs, des poumons suspendus à un cœur, en lévitation dans le vide de la page – que des commentaires viennent, après coup, remplir. Un cœur vu comme une merveille de mouvement, animé par un jeu de contractions et de dilatations des quatre ventricules (« deux du haut [nos oreillettes] et deux du bas ») à l'origine de la circulation sanguine : « Les ventricules du haut font sans cesse affluer et refluer le sang qui est sans cesse aspiré et expulsé à travers les ventricules du bas par ceux du haut… Avec pareil flux et reflux, le sang se chauffe et se réchauffe. » Ce qui amène Léonard à désacraliser le rôle du cœur qui « n'est pas en soi le principe de la vie : c'est un vaisseau formé de muscles épais, vivifié et nourri par les artères et les veines ». Discours d'une grande modernité, relayé d'un dessin d'une grande exactitude, où les subtilités anatomiques du muscle, jusqu'au réseau veineux coronaire satellite, sont judicieusement marquées. Cette désacralisation était d'autant plus

importante que l'époque jurait par le système de Galien, médecin grec (IIe siècle après J.-C.) de nouveau à la mode, qui avait imaginé un double système sanguin : un système artériel, porteur de chaleur et d'une énergie vitale, un *pneuma* suscité par le cœur et ainsi répandu dans le corps entier, et un système veineux gouverné par le foie et charriant un sang épais et sombre, issu des aliments et porteur de nutriments, conduit jusqu'à la partie droite du cœur par la veine cave puis jusqu'aux poumons, pour y être « consommé ». Une partie de ce sang suintant jusque dans la partie gauche du cœur pour y être réchauffée et mêlée d'un air venu des poumons par l'« artère veineuse »… Il faudra attendre le médecin William Harvey (1578-1657) et son *De motu cordis* (*Le Mouvement du cœur*, 1628) pour rendre au cœur son rôle de simple muscle moteur. Faute de publication, le système de Léonard, qui constituait dans le domaine une avancée réelle, demeura inconnu jusqu'à la résurrection des *Carnets*.

Les troubles milanais et la fin provisoire du mécénat français

La vie se complique toutefois à Milan : en 1508 a débuté l'une des plus terribles guerres d'Italie, guerre de huit ans dite guerre de la Sainte Ligue, qui va impliquer la plupart des grandes puissances occidentales. Première coalition : les alliés de la ligue de Cambrai (pape, roi de France, Ferdinand d'Aragon, empereur Maximilien), dont l'ennemi est Venise, entendent bien se partager ses riches possessions en Italie du Nord ; à Agnadel, le 14 mai 1509, c'est la victoire complète des armées de Louis XII et la débâcle de la Sérénissime. Pour le souverain français, cela signifie un triomphe total, qui va se marquer, comme il est de coutume à la Renaissance, par une entrée spectaculaire dans la ville de Milan, à l'image

du triomphe du général romain de retour chez lui après une belle victoire. À l'époque moderne, les autorités de la ville, qui a mérité l'honneur d'une telle cérémonie, organisent à leurs frais un décor provisoire mais grandiose, avec des portes devenues de véritables arcs de triomphe fleuris et porteurs d'inscriptions latines à la gloire du héros du moment. Et Louis XII, fort du succès d'Agnadel, va ainsi « triompher » en grande pompe à Milan, le 1er juillet 1509, sur un char d'apparat – où l'on sent la « patte » de Léonard – orné de trois figures costumées (la Victoire, la Gloire et la Félicité), devant un cortège de cinq chars allégoriques représentant les cinq villes récemment conquises par la France.

Un témoin précieux, le diplomate vénitien Marino Sanudo (1466-1536), y a assisté : « [Louis XII] fit son entrée triomphale dans Milan sur un char qui fut amené sous le toit du Dôme. Le dessin d'un lion blessé en mer chassé par un dragon et d'un coq venant à bout de saint Marc fut appliqué sur les roues de ce véhicule. » Le dragon, ici, c'est la France, et le lion, Venise. Lion qu'on retrouve au-dessus de la porte, le premier de ceux que devait concevoir, à l'époque, Léonard. Pour compléter le tableau, le maître, qui a beaucoup étudié la question sans jamais réussir à la concrétiser, dresse, devant le château, une éphémère effigie équestre du souverain.

Mais les succès français ne tardent pas à inquiéter le pape Jules II qui s'allie avec… Venise, contre la France. Sans grand succès, mais Léonard perd, le 11 février 1511, son jeune mécène (trente-huit ans) et mentor Charles II d'Amboise, mort de maladie à Correggio, non loin de Reggio nell'Emilia. Della Rovere n'a plus qu'à monter, en octobre de la même année, une Sainte Ligue, avec Venise, Espagne, Saint Empire, Angleterre… pendant que les Sforza cherchent à louer des mercenaires (suisses) pour reprendre leurs possessions lombardes. Le neveu de Louis XII, Gaston de Foix, à la tête des troupes françaises, s'épuise alors dans d'interminables combats contre la Sainte Ligue, et il est tué lors d'une victoire sans lendemain, le 11 avril (1512), à Ravenne. Finalement, en juin, ladite Ligue,

avec les renforts (suisses) recrutés par Jules II, reprend Milan aux Français de Trivulce, qui se retirent de la ville. Le 20, Ottaviano Sforza, évêque de Lodi, s’en assure au nom de son cousin Maximilien, fils de Ludovic le More et de Béatrice d’Este, intronisé duc fin décembre.

15

Léonard romain

Le refuge studieux de Vaprio d’Adda

Léonard n’a plus qu’à quitter les embarras d’une ville de Milan sans cesse troublée par les affrontements entre les factions (française, sforzesque…) et polluée par les miasmes de la peste. Deux années durant (1511-1513), il va se replier dans une résidence des environs de Milan à même de lui permettre de poursuivre, sinon ses activités de création artistique, du moins ses travaux scientifiques et techniques : la demeure familiale d’un de ses élèves les mieux nés, les plus talentueux et les moins fantaisistes, Francesco Melzi (1491-1570). Cela sans doute à l’invitation du père de l’adolescent, Gerolamo, notable milanais qu’il a dû rencontrer lors de son premier séjour, notamment à l’occasion de ses recherches sur une régulation ou une dérivation possible de l’Adda. Ce notable a su s’adapter sans coup férir aux vicissitudes politiques locales : nommé capitaine de la milice de la ville sous Louis XII, il exerce, sous Maximilien Sforza, la charge clé d’ingénieur militaire, cet heureux opportunisme le mettant, lui-même et son entourage, à l’abri de la vindicte partisane. C’est donc dans cette construction récente (1487), cette demeure à la façade austère, sise à

Vaprio d'Adda, que Léonard va bénéficier de la présence attentive de Francesco Melzi, auprès de lui depuis plusieurs années (1506 ?).

Sans doute placé là par son père Gerolamo après une éducation humaniste traditionnelle, il devait à l'origine officier en tant que secrétaire de l'artiste, rédigeant ou recopiant sa correspondance, ou collaborant à l'entreprise, toujours remise en chantier par Léonard, d'ordonner ses notes en vue de leur publication. Tâche qui dut le mener à s'intéresser à leurs illustrations, avant de passer, à un moment indéterminé, à des réalisations personnelles. Ce que fut le déclic, on l'ignore. Peut-être lui confia-t-on un travail obscur mais minutieux et précieux : assurer la pérennité des dessins de Léonard en en repassant les traits à la plume. Hypothèse difficile à étayer, les « mains » y étant, en l'occurrence, bien difficiles à identifier. En revanche, on s'accorde à reconnaître, dans un de ses tout premiers tableaux, d'inspiration antique, *Vertumne et Pomone*[1], l'influence directe de celui qui était devenu, en cette maison, son maître en peinture : la figure de Pomone est, de l'avis général, inspirée de celle de Marie, dans la *Sainte Anne* de Londres, et le fond montagneux du décor, de celle du Louvre. Visiblement, d'ailleurs, Léonard s'attacha à cette demeure de Vaprio d'Adda, jusqu'à envisager de la remodeler, comme le laissent penser plusieurs dessins actuellement conservés à la Biblioteca Ambrosiana ou à Windsor. Et, au feuillet 153 du *Codex Atlanticus*, apparaît un schéma où se reconnaît la façade de la villa (moins évidemment l'étage supérieur, ajouté plus tard), flanquée ici de deux prolongements latéraux. Quant au corps central, il est enrichi, de chaque côté, d'une petite tour avec lanternon, d'ailleurs décrite au feuillet 395. Et les volées d'escaliers qui descendent actuellement de la terrasse vers le canal de la Martesana (creusé, de Milan vers l'Adda, entre 1457 et 1497) figurent également sur plusieurs feuillets. Pour une fois, les projets architecturaux de Léonard se seraient donc réalisés…

Privé de cadavres, Léonard va se rabattre, dans cette ambiance studieuse, sur ce qui est à sa portée, en cette villa rurale (à 25 kilomètres à

l’est de Milan) : oiseaux, bœufs et chiens qu’il observe toujours avec la même acuité, mais sans oublier l’essentiel, comprendre les complexités du corps de l’homme pour lui redonner, sur la toile, la vie la plus exacte. Mais ses travaux en la matière vont bientôt buter sur un interdit, lors de son dernier séjour italien en une Ville où il va pourtant, trois années durant, côtoyer de près le plus puissant de ses compatriotes : le pape Médicis.

Léonard au service des Médicis romains

1513 s’annonce, dans le Milanais, comme une année plus incertaine encore que les précédentes. Après la mort du pape Jules II en février, les Français, commandés par deux grands soldats, Louis II de la Trémoille (1460-1525) et le fidèle Trivulce, repassent bien à l’offensive et s’emparent de la plupart des villes lombardes, dont Milan, mais les choses tournent mal dès le mois de juin : les 10 000 hommes de leur armée échouent le 6 devant Novare (à 50 kilomètres de Milan) tenue par des mercenaires suisses au service des Sforza, et sont écrasés, en dépit de leur artillerie et de leurs cavaliers lourds, par les 13 000 mercenaires – suisses – d’une troupe de secours. Les Français doivent quitter l’Italie, appelés par d’autres urgences : l’irruption des Anglais d’Henri VIII en Picardie et celle… des Suisses en Bourgogne. Rien ne s’oppose plus au retour des Sforza à Milan.

Mais pour Léonard, la situation n’en est que plus critique : bien trop mouillé avec le camp français, il peut difficilement compter, pour subsister, sur la bonne volonté du nouveau duc, Maximilien Sforza, en dépit de sa prétention au titre officiel d’ingénieur et architecte de la ville de Milan. De même a-t-il peu à espérer du côté de la République florentine, où sa désertion, au milieu des travaux de la très politique *Bataille d’Anghiari*, n’a pas laissé que de bons souvenirs. Heureusement – pour lui – la situation change bientôt, et la République de Soderini, à laquelle il a joué, avec

l’appui des Français, ce mauvais tour, laisse la place aux Médicis en 1512, même si les conditions de leur retour sont des plus rudes : si les Florentins ont dû l’accepter, ce n’est que grâce aux exploits de l’incontournable Sainte Ligue, puisqu’il a fallu, pour les impressionner, les massacres infligés par les troupes espagnoles de Raimond de Cardona aux toutes voisines bourgades de Prato et de Campi Bisenzio. Mais la famille Médicis qu’ils retrouvent, loin d’être affaiblie par dix-huit ans d’exil, est revenue avec des ambitions renouvelées : le 11 mars 1513, Giovanni de’Medici (Jean de Médicis) est élu pape sous le nom de Léon X. C’est un baroudeur : quand il a dû abandonner Florence, sous la menace pressante des républicains, en 1494, c’est déguisé en franciscain qu’il a réussi, de justesse, à s’échapper, et, récemment prisonnier à Ravenne, lors de la bataille du 11 avril 1512, il a également trouvé le moyen de s’évader et de retrouver sa famille. Mais c’est aussi un véritable homme d’Église : protonotaire apostolique à huit ans et très tôt cardinal (à treize ans), il en porte les insignes depuis l’âge de dix-sept ans. Et à ce titre il a participé en 1492 au curieux conclave qui a porté Rodrigo Borgia au pontificat. Il a également eu la chance de vivre sa jeunesse au moment de l’apogée culturelle du clan, et a ainsi bénéficié de la présence, au Palazzo Medici et dans les différentes villas, des poètes rassemblés par son père Laurent le Magnifique, mais aussi de celle des peintres et des sculpteurs les plus en vue. Cette ambiance humaniste, il s’efforcera donc de la reproduire à Rome et portera bientôt son dévolu sur un peintre appelé à devenir son ami, Raphaël, à qui il demandera, dans les années 1515, les fameuses *Stanze* (« Chambres ») du Vatican.

C’est que le centre de gravité de la vie des Médicis, avec cette prestigieuse élection, s’est déplacé de Florence à Rome. En bonne logique familiale, on va retrouver aux côtés du nouveau pape son plus jeune frère, Giuliano de’Medici (Julien de Médicis), brièvement nommé gouverneur de Florence à la fin de l’exil familial. À Rome, Léon X le nomme, dès août 1513, capitaine général des armées pontificales, malgré son peu de

goût pour les armes. C’est plutôt en effet un homme de cour, apprécié de Louis XII (il le fera duc de Nemours en 1515) auprès de qui, pendant cet exil, il est allé bien des fois quémander un soutien pour la reconquête, par les Médicis, du pouvoir perdu en 1494. Sans compter plusieurs séjours à Milan, notamment en 1496-1497, auprès de Ludovic le More, dont il est devenu un proche. De 1503 à 1512, enfin, il a vécu à Urbino, à la cour raffinée des Montefeltre. Auprès du roi de France, du duc de Milan, de Guidobaldo de Montefeltre et de son successeur, François-Marie della Rovere, il a fréquenté, lui aussi, poètes et peintres et, dès qu’il est en poste à Rome, il s’efforce de réunir autour de lui, à l’image de son frère, une cour d’artistes. Tous, de l’avis général, ne sont pas de premier plan, à deux notables exceptions prêt. L’architecte dominicain Giovanni Giocondo (1433-1515) d’abord, qui a travaillé dix années en France : à Paris, en 1502, pour la Chambre dorée du Parlement (qui sera détruite en 1871) et pour la reconstruction du pont Notre-Dame (1507), ainsi qu’au château d’Amboise. À Venise, il a reconstruit le Fontego dei Tedeschi, somptueux « entrepôt des Allemands », détruit par un incendie en 1507 et qui deviendra un lieu de prestigieuses fêtes masquées, au moment du carnaval. Son autre artiste de prédilection est lui aussi fortement lié au camp français, puisqu’il s’agit de Léonard de Vinci, qu’il a côtoyé et dont il a pu mesurer les talents à Milan. À trente-cinq ans, Julien est un prince (de Parme, de Modène, de Plaisance) élégant et cultivé, à la conversation, si l’on en croit le *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione, agréable et érudite, et, enfin, c’est un poète, comme pouvait l’être son (Magnifique) père. Même si Léonard est alors quelque peu désœuvré, ce choix de la part de Julien n’est pas de pure opportunité. Son frère le pape a repris l’ambitieux projet des *Stanze* confié par son prédécesseur Jules II della Rovere à Raphaël : en cette période 1511-1514, il y travaille à la Chambre d’Héliodore, où figure la rencontre, à Mantoue, entre le pape Léon Ier et Attila. Raphaël place la scène à Rome, et montre saint Paul et saint Pierre dissuadant Attila de venir saccager la Ville

éternelle. L'allusion aux efforts de Jules II pour arrêter les « descentes » française est ici transparente. Quant à la Chambre de l'Incendie du Borgo, que Léon X fera décorer par Raphaël et ses aides, et qui sera, son pontificat durant, sa salle à manger, elle est aussi lourde de sens allégorique : en montrant, outre des épisodes décisifs de la vie de Léon III, un Léon IV arrêtant miraculeusement l'incendie de 847, devant la basilique Saint-Pierre, elle situe le pape Médicis dans la lignée miraculaire de ses brillants homonymes.

Sans doute Julien, en se ménageant, avec Léonard, les services d'un des plus prestigieux confrères du grand Raphaël, pouvait-il donc imaginer et espérer de sa part – et à son profit – une prestation de même richesse esthétique. « Je suis parti de Milan pour Rome le 24 septembre 1513 avec Giovan, Francesco Melzi, Salaï, Lorenzo et le Fanfoia[2] », annonce sobrement Léonard, qui s'est fait précéder, pour ce voyage, de 225 kilos d'effets personnels : bric-à-brac de livres, de matériel de peinture, de feuillets (ceux des futurs *Carnets*), de dessins, de meubles et d'instruments scientifiques – ainsi que cinq ou six tableaux à terminer ou peaufiner. Autrement dit, c'est un déménagement authentique, avec disciples et bagages, et Léonard tourne le dos aux périodes essentielles de son existence, celles passées à Florence et surtout à Milan, cette ville qui lui a permis, plus et mieux que toute autre, de développer ses nombreux talents et de donner à son « génie » pictural toute sa mesure. Il s'arrête bien en chemin à Florence, mais c'est simplement pour s'enquérir du devenir de quelques connaissances d'autrefois. Léonard ne sera plus jamais milanais, et n'est plus guère florentin : « ses » Médicis à lui sont à Rome.

À son arrivée, avec une allocation mensuelle de 33 ducats, il est logé au Vatican, sur les instances de Julien, mais dans un chantier, celui de la cour du Belvédère, bâtiment naguère construit par le Florentin Antonio Pollaiuolo pour le pape Innocent VIII : Bramante y réalise maintenant un jardin en terrasses menant du palais pontifical au *palazzetto* du Belvédère

proprement dit. Les travaux, commencés en 1504, sont loin d'être terminés, même si Julien, dans l'urgence, a fait aménager pour l'artiste plusieurs pièces au cœur de ce Belvédère. C'est sans doute à Giuliano Leno, l'administrateur des chantiers de Saint-Pierre, qu'a été dévolue la tâche de lui restaurer un *studio* apparemment mal en point ou inachevé, puisqu'il y faut, nous apprend une facture, réparer planchers, plafonds et fenêtres, aménager cuisine et atelier et acheter la totalité du mobilier.

Les « fourbes allemands » et la disgrâce de Léonard

L'accueil ménagé au peintre vieillissant (soixante et un ans) n'est sans doute pas à la hauteur de l'estime qu'il attend, et il ne goûte guère, au Belvédère, un environnement humain assez diversifié (artistes, artisans, valets, gardes…) et parfois douteux. Léonard y a ainsi maille à partir avec deux personnages habituellement considérés comme ses « assistants », allemands l'un et l'autre, que lui a sans doute procurés Julien : le premier, dit Giovanni degli Specchi (Giovanni « des miroirs »), aurait tenté de lui soutirer quelques inventions, avec l'appui du second, un comparse, dit maître Giorgio, l'*ingannatore tedesco* (le « fourbe allemand »). Léonard nous le décrit comme un fêtard, occupé le plus souvent à banqueter avec les gardes suisses (« où abonde la gent fainéante ») et à tirer à l'escopette, jusqu'au soir, sur les oiseaux, au milieu de peu recommandables champs de ruines (*queste anticaglie*). La présence de ces deux individus, dont Léonard se plaint auprès de Julien, n'a rien d'anodin : quels que soient leurs défauts, ils sont l'un et l'autre maîtres verriers, et donc spécialistes de ces problèmes d'optique qui obsèdent depuis longtemps Léonard. Avec surtout la question de la confection du miroir parabolique à partir d'une infinité de miroirs

plats, et son corollaire, celle de la quadrature du cercle, que Léonard pense résoudre au moyen d'un mystérieux *sagoma*[3] susceptible d'opérer la conversion des surfaces.

En dépit de cette apparente convergence d'intérêts scientifiques, les relations de Léonard avec Giorgio tournent vite à l'aigre, malgré sa bonne volonté personnelle : « D'abord je lui offris de partager avec moi le gîte et le couvert, afin de pouvoir constamment surveiller son travail et plus facilement corriger ses erreurs […]. Là-dessus, il me demanda des modèles terminés, en bois, tels qu'ils devaient être en fer, pour les emporter dans son pays. Mais je m'y refusai, en lui disant que je lui en donnerais un dessin avec la largeur, la longueur, l'épaisseur, et le contour du travail à exécuter, et ainsi nous restâmes en mauvais termes. Le second point fut que dans la chambre où il couchait, il installa un autre atelier avec des vis et de nouveaux outils et y travailla pour d'autres personnes. » Manifestement, maître Giorgio, sans doute déjà rémunéré par Julien, a voulu tirer profit des « machines » de Léonard en projetant de les faire fabriquer, à son retour, en Allemagne. Pratique indigne, dont le responsable est l'autre artisan, ce « maître Giovanni des miroirs » qui a incité Giorgio à lui vendre son atelier « où il est installé présentement, avec de nombreux ouvriers, à confectionner des miroirs pour les foires ». Les ateliers allemands, en matière d'optique, sont alors les plus avancés, et Giovanni, artisan/commerçant, totalement étranger à l'idée de recherche pure, entend faire fructifier, au nez et à la barbe de Léonard, ce savoir-faire, sans plus l'assister, comme l'entendaient Léonard et Julien.

Globalement, l'ambiance, autour de Léonard, est donc délétère : ce Giovanni, déçu dans ses attentes et plein de ressentiment envers ce savant peu versé dans le commerce, entreprend en effet de le dénigrer auprès des plus hautes autorités religieuses, dans une des activités qui lui tiennent le plus à cœur, la recherche anatomique, et ses calomnies portent leurs fruits : « Cet autre m'a mis mal avec le pape, en me dénigrant, et m'a ainsi interdit

l'hôpital[4] », se plaint Léonard. Le résultat est donc clair : Léonard est interdit de dissection. Ce qui pose problème n'est d'ailleurs pas cette pratique, admise – on l'a vu – par l'Église, mais une autre discipline, bien plus sensible, celle de l'embryologie[5], à laquelle il s'attaque de nouveau en 1514-1515, reprenant ainsi ses études antérieures. De quand dateraient alors ses développements[6] délicats sur l'âme et l'embryon[7] ? De ces années romaines, et Giovanni en aurait eu une connaissance directe ? Des années 1508-1509, comme on le pense le plus souvent ? Et ce même Giovanni aurait-il eu accès à ces feuillets sensibles ? À moins qu'il ne se soit simplement fait l'écho de racontars sur les recherches de Léonard… Mais quelle que soit la manière dont Giovanni en a eu vent et en a livré la teneur à l'entourage pontifical, le résultat est catastrophique pour l'artiste qui n'a définitivement plus accès au monde hospitalier romain.

La dénonciation tombe en effet à point nommé : en décembre 1513, lors du concile Latran V, Léon X, par la bulle *Apostolici regiminis*, a réputé *detestabiles et abominabiles haereticos* les tenants de la mortalité de l'âme, répétant que, créée par Dieu et implantée dans le corps du nouveau-né, elle ne dérive pas de la matière : à chaque corps son âme propre ! La doctrine de Léonard, pour qui l'âme de la mère passe, en quelque sorte, dans le corps de l'embryon, devient donc, *de facto*, particulièrement sulfureuse. L'artiste n'eut sans doute pas d'ennuis supplémentaires, mais ses travaux furent interrompus par les insinuations de Giovanni « des miroirs », bien qu'ils aient été menés (*Codex Arundel*, f. 147 v.) dans des hôpitaux de bon aloi : Santo Spirito in Sassia ou plutôt Santa Maria della Consolazione, établissement habilité à recevoir traumatisés et blessés[8], et donc large pourvoyeur de cadavres (Léonard fait en effet une rapide allusion – assez peu favorable – à un Mariano Santo da Barletta, chirurgien célèbre de cet hôpital). Reste quand même une question sans réponse : les audaces de Léonard, dans la science anatomique, lui valurent-elles, en tant que peintre, une disgrâce définitive ? Eurent-elles quelque chose à voir avec son peu de

succès en matière de commandes pontificales ? Et à quel moment ? Peut aider à répondre à ces questions l'émergence soudaine d'un tableau important, en rapport direct avec l'incessante propagande menée par la famille Médicis, œuvre capitale représentant saint Jean-Baptiste, figure tutélaire de la cité de Florence.

Saint Jean-Baptiste : un tableau politique ?

À quel moment exactement Léonard fut-il chargé de réaliser ce tableau, aujourd'hui au Louvre[9], en l'honneur du saint protecteur de la République ? Difficile de l'évaluer, comme souvent, avec précision, même s'il paraît probable que la commande dut émaner, entre 1513 et 1516, du milieu florentin déplacé à Rome. De Julien ? Ou plutôt de Léon X en personne ? Dans ce cas, ce tableau serait destiné à marquer la présence spirituelle, à Rome, de ce *Battista* éminemment florentin, saint patron de la ville dont on célébrait la fête le 24 juin. À ce Précurseur était ainsi voué l'un des bâtiments les plus célèbres de la cité, le Baptistère (Battistero San Giovanni) ; Ghirlandaio avait consacré à sa naissance et à sa prédication, entre 1485 et 1490, une magnifique fresque, dans la chapelle Tornabuoni de l'église Santa Maria Novella ; c'était lui le patron de l'importante corporation des drapiers de la Calimala et, depuis 1416, on pouvait voir (comme aujourd'hui), dans une niche extérieure de la prestigieuse église de l'Or San Michele, son imposante et majestueuse effigie de bronze, par Lorenzo Ghiberti. L'avait également représenté, quelques décennies plus tard (1457), mais sur un tout autre registre (en humble berger[10]), Donatello, artiste ô combien cher à Cosme dit l'Ancien, le grand-père du Magnifique. Il jouait aussi un rôle central dans *La Divine Comédie* de Dante Alighieri, ce guelfe blanc si attaché à cette patrie florentine qui l'avait pourtant exilé. Et on le retrouvait enfin au revers de tout florin, symbole de la richesse

drapière de la République. Peindre ici le *Battista*, c'était donc se placer dans une continuité politico-esthétique, au centre nerveux de l'iconographie florentine.

Le Baptiste de l'œuvre de Léonard, une croix de roseau dans la main gauche, la droite pointée vers le ciel pour désigner Celui qui viendra, est ici représenté en ermite, vêtu d'une simple peau de bête (de lynx, pense-t-on aujourd'hui). La composition du tableau, la disposition du personnage, le positionnement du geste, toutes ces questions, chez Léonard, venaient, apparemment, d'assez loin. En témoigne un *Ange de l'Annonciation*, dans une attitude similaire, esquissé en 1503-1504, même si le côté inabouti du dessin et une certaine maladresse dans le trait et l'expression béate du visage empêchent de voir là beaucoup plus qu'un exercice ou un travail d'élève, même corrigé à la marge par le maître. Sans doute Léonard eut-il également l'occasion de réfléchir au geste du Précurseur en aidant son ami l'excellent sculpteur Rustici dans l'élaboration (entre 1506 et 1509) d'un groupe grandeur nature, en bronze, pour la porte nord du Baptistère, où figurait le saint (*La predica del Battista*), entre un Pharisien et un Lévite dubitatifs. Quant à la main même du *Baptiste* du Louvre, on en retrouve un modèle, sans doute d'un élève de Léonard, sur un feuillet du *Codex Atlanticus*, daté de 1509. La forme de ce geste fait donc manifestement partie de celles qui, avec d'autres, tiennent à cœur à Léonard en ces premières années du XVIe siècle. De là à sa concrétisation…

Le résultat de cette réflexion est un magnifique tableau de piété privée : le buste du Baptiste, la main droite pointée vers le ciel et le bras droit collé au corps, s'efface pour laisser l'espace nécessaire au rayonnement du sourire du Précurseur, surgi pour un instant de l'ombre comme pour illustrer l'Évangile selon saint Jean : « Il y eut un homme, envoyé de Dieu ; son nom était Jean. Il vint en témoin, pour rendre témoignage à la lumière afin que tous les hommes eussent la foi par lui. Il n'était pas la lumière mais il vint pour rendre témoignage de la lumière. » Et le corps du Baptiste se tord,

effectivement, comme une flamme, se détachant, presque monochrome, sur un fond parfaitement sombre, la transition de l'une à l'autre ambiances se trouvant ménagée par le *sfumato*, dont c'est ici, sur ce qui est peut-être le tableau ultime du maître, l'expression la plus aboutie. L'androgynie supposée de cette figure du Baptiste a donné lieu à des spéculations diverses, certaines touchant même à l'alchimie : elle serait à l'image du monde, synthèse de tous les contraires. Et l'indiscutable beauté irradiante du modèle a pu faire penser qu'il devait donner un aperçu de l'idéal platonicien. En fait, ni ascète au désert ni prédicateur enflammé, l'éblouissant Baptiste de Léonard dégage le rayonnement de celui qui a le privilège d'annoncer, par la flamme qu'il porte en lui, l'arrivée du Messie.

Cette œuvre, dont Léonard ne se séparera jamais et à laquelle il travaillera jusqu'à la fin, fera partie (en tant que *San Joanne Battista Giovane*) des trois tableaux que le cardinal d'Aragon, lors de sa fameuse visite d'octobre 1517 au Clos-Lucé, trouvera *tucti perfectissimi* (« tous absolument parfaits »). La palette de couleurs utilisée par le peintre est très réduite, et l'inhabituelle rigidité du bras droit a fait douter de son attribution à Léonard, mais on pense maintenant qu'une intervention inopportune, au XVIe siècle, y a fait disparaître une partie du *sfumato*, durcissant ainsi les contours de l'avant-bras. En détruisant une quinzaine de couches de vernis intempestives, disposées (sur une épaisseur de 110 microns !) à différentes époques, une restauration due, en 2016, au C2RMF[11] a heureusement rendu aux couleurs originelles leur gamme de nuances. Mais quel qu'ait été le commanditaire de l'œuvre, force est de constater qu'elle non plus ne lui fut jamais livrée. Peut-on imaginer (sans preuve aucune) que Léon X ait refusé un tableau réalisé par un quasi-hérétique ? Ou plutôt que le mécène attitré de l'artiste, Julien, en proie, on va le voir, à d'importants désagréments physiques, s'en soit désintéressé ? Si bien que le *Saint Jean-Baptiste* serait alors resté sur les bras de son auteur ? Quoi qu'il en soit, le devenir immédiat de ce tableau, symbole pourtant fort de la présence Médicis à

Rome, révèle une faille dans la carrière de Léonard peintre, que ne viendra désormais relancer aucune commande de poids.

Il dut, en tout cas, demeurer un moment dans son atelier romain, puisqu'il y fut apparemment copié par tel ou tel des « élèves » qui, à un titre ou à un autre, fréquentèrent assidûment l'endroit. Le prouverait l'existence d'un autre tableau, un moment prétendant – aujourd'hui débouté – à ce titre de *San Joanne Battista giovane perfettissimo* : un grand (176 × 114,5 cm) saint Jean-Baptiste en Bacchus, lui aussi au Louvre[12], et lui aussi récemment restauré. Il est alors apparu qu'à l'origine sur panneau (dans les années 1515), cette peinture avait été transposée deux fois sur toile : en 1793 et en 1823, avec ce qu'il fallait de couches de vernis et de repeints, entre 1695 et 1702, pour faire de ce saint Jean-Baptiste, sans doute sorti de l'atelier de Léonard, un Bacchus alangui autant qu'alourdi. Le désert y est devenu paysage, le crucifère, un thyrse vers lequel pointe le doigt du personnage vêtu d'une peau de léopard, et la main inconnue à l'origine de cette métamorphose a complété la scène avec feuille de vigne et grappe de raisin.

Une fois en France, sans doute le tableau original fut-il offert aux regards d'un certain public, courtisan ou seulement professionnel : il est des spécialistes pour voir ainsi en lui le modèle du *François Ier en saint Jean-Baptiste* de Clouet, de 1518. Patron de la monarchie française comme du souverain (un fragment de son crâne, importante relique, serait conservé à la Sainte-Chapelle), le Baptiste y donne à François Ier un visage émacié, fatigué, où l'indispensable sourire, bien plus pâle que sur son supposé modèle, accompagne le geste du saint, dirigé cette fois vers l'agneau, symbole de la Passion.

Léonard à la cour pontificale

Malgré les catastrophes qui s'annoncent et qui culmineront, en 1527, avec le sac de Rome par les lansquenets luthériens lâchés dans la Ville par le « Borbone » (Charles III de Bourbon, au service de Charles Quint), l'atmosphère, à Rome, sous Léon X Médicis, n'est pas à la morosité. La Ville fourmille d'artistes de haut niveau, l'argent de la banque Médicis coule à flot et toute cette société semble étrangement aveugle face à la montée de la Réforme[13] : l'affichage des thèses luthériennes à Wittemberg, le 31 octobre 1517, ne lui paraîtra que péripétie. La cour du pape est digne de celle d'un prince. Léon X est entouré de six cent quatre-vingt-trois serviteurs, qui coûtent 100 000 ducats par an au Saint-Siège : le Saint-Père chasse, souvent accompagné de deux cents cavaliers, dont les cardinaux les plus vigoureux, et organise des représentations théâtrales, sur des textes de l'Arioste ou des écrits contemporains, comme la fameuse *Calandria* (première comédie italienne en prose) de son ancien secrétaire Bernardo Dovizi da Bibbiena, qu'il a fait cardinal dès son avènement, en 1513. Et, surtout, le pape ne peut que se féliciter de pouvoir compter sur une trinité artistique hors du commun, avec les trois plus grands peintres du temps, Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, issus de deux générations bien distinctes, puisque si Léonard a plus de soixante ans, Michel-Ange n'en compte que quarante et Raphaël trente-deux. À Michel-Ange, il confie la façade de l'église San Lorenzo, à Florence, église paroissiale des Médicis à laquelle il est très attaché, et l'envoie à Carrare puis à Pietra Santa chercher le marbre adéquat : le choix de la pierre prendra d'ailleurs des années, et la façade, comme on peut le voir aujourd'hui, ne verra jamais le jour. Raphaël est, dans cette trinité, son préféré : il lui laisse le soin, on l'a vu, d'orienter le décor de la Chambre d'Héliodore et de celle de l'Incendie du Borgo dans un sens profondément médicéen, et c'est à lui qu'il commandera bientôt (1518) le portrait[14] destiné à le représenter au mariage des parents de Catherine de Médicis (Lorenzo, duc d'Urbino, et Madeleine de La Tour d'Auvergne) auquel il ne pouvait assister.

Quant à Léonard, si l'on fait abstraction du mystérieux *Saint Jean-Baptiste*, il ne joue manifestement pas dans la même cour, et les commandes qu'il reçoit sont loin d'être aussi prestigieuses, de l'aveu même de Vasari : « Dans ce temps-là, il peignit avec infiniment d'art et de soin un petit tableau représentant la Vierge tenant l'Enfant Jésus pour Messer Balthasar Turini da Pescia, dataire de Léon X, mais, soit par la faute de celui qui en prépara le *gesso*, soit par suite de ses compositions étranges d'enduit et de couleur, ce tableau est aujourd'hui à demi ruiné. Sur un autre petit tableau il représenta un petit enfant merveilleusement beau et gracieux. On raconte que le pape ayant commandé un tableau, il se mit tout d'abord à distiller des huiles et des plantes pour faire le vernis, ce qui fit dire au pape : "Hélas, cet homme ne fera rien, puisqu'il pense à la fin de son ouvrage avait de l'avoir commencé." » Toujours le mythe d'un Léonard procrastinateur et sans cesse en proie aux ennuis techniques (encore le *gesso*[15] !). Mais pareils commentaires épidermiques prêtés par Vasari à un pape incapable d'admettre qu'un artiste ait dans l'esprit, avant de commencer son travail (*« che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell'opera »*), une idée du produit fini, reflétaient-ils un agacement plus général dans la Ville où l'on attendait davantage de lui, sur le plan de la peinture, et où ses prétentions scientifiques ne suscitaient, au mieux, que perplexité ? Ainsi Baldassare Castiglione, ambassadeur fort cultivé du duc de Mantoue, laisse-t-il paraître, dans son *Livre du courtisan*, ses regrets et ses doutes : « Un autre des meilleurs peintres de ce monde méprise un art où il excelle [*è rarissimo*] et s'est entiché [*ed èssi posto ad imparar filosofia*] de philosophie ; et il a dans ce domaine des idées si étranges [*strani concetti*] et tant de chimères qu'il ne saurait les peindre avec sa peinture[16]. »

Mais ce qui apparaît, au-delà de ces remarques déconcertantes, c'est que Léonard, à Rome, n'est pas beaucoup impliqué dans la propagande Médicis et reste voué à de « petits tableaux » destinés au milieu dans lequel il

évolue, la haute bureaucratie vaticane : ainsi note-t-il, sur un feuillet, qu'un Battista dell'Aquila eut son *Traité sur la voix* (jamais publié) dans les mains. Or ce Giovanni Battista Branconio dell'Aquila était un notable en vue, protonotaire et chambellan du pape, en même temps qu'un proche de Raphaël qui, pour la chapelle de son *palazzo*, réalisa en 1517 une *Visitation de la Vierge à Élisabeth*, actuellement au musée du Prado. Quant au dataire apostolique évoqué par Vasari, l'évêque Baldassare Turini da Pescia, fort important dignitaire (il devait « dater » les suppliques adressées au pape, en enregistrer les réponses et organiser les ventes de charges de la curie), c'était un autre ami de Raphaël, dont il fut l'exécuteur testamentaire, mais il joua surtout le rôle d'intermédiaire artistique du pape auprès des artistes du temps, comme le sculpteur Baccio Bandinelli ou l'orfèvre Caradosso. C'est lui également qui organisa la fastueuse entrée pontificale dans Florence en 1515, et c'est lui encore qui, lors du mariage de Laurent de Médicis avec Madeleine de La Tour d'Auvergne, la nièce de François Ier, conseilla au pape d'envoyer en cadeau au roi au moins quatre tableaux de Raphaël. Une lettre, enfin, au sujet d'une question de famille, laisse comprendre que Léonard était également en relation avec le conseiller pontifical Niccolò Michelozzi, à qui il explique que Turini n'a pas voulu tenir compte d'une supplique de son frère Giuliano da Vinci, en raison de la modestie (financière) de sa requête.

Au sein de ce milieu pontifical, Léonard est donc homme de cour, et pour cette cour, il va jusqu'à jouer les amuseurs scientifiques, d'après le rapport même de Vasari : dès le voyage de Milan à Rome, il fabrique ainsi des animaux très légers en pâte de cire et souffle dedans « pour les faire s'envoler ». Même chose à Rome : « Sur le dos d'un lézard très curieux trouvé par un vigneron du Belvédère, Léonard fixa des ailes faites d'écailles prises à d'autres lézards au moyen d'un vif-argent qui les faisait vibrer au moindre mouvement de l'animal ; il lui ajusta des yeux, une corne, de la barbe, l'apprivoisa et, le tenant dans une boîte, il le montrait à ses amis pour

les faire fuir de peur. » Sans compter un autre divertissement, à base d'entrailles gonflables : « Il se plaisait aussi à dégraisser et à nettoyer minutieusement des boyaux de mouton et à les rendre si minces qu'on les aurait tenus au creux de la main ; dans une autre pièce, il y avait une paire de soufflets de forge, auxquels il adaptait une extrémité du boyau : celui-ci, quand on le gonflait, remplissait toute la salle, malgré ses grandes dimensions, et les assistants étaient obligés de se réfugier dans un coin. »

La question des marais Pontins

Tous ces divertissements, sans doute jubilatoires, supposaient de larges loisirs, que son employeur Julien essayait de combler comme il le pouvait. En lui demandant par exemple de lui imaginer un blason signifiant, pour la lignée des Médicis, le retour de l'espoir, avec un *laurier* (pour « *Laurent* le Magnifique ») coupé mais riche de nouvelles branches, et la devise GLOVIS, pour *si volg'* : « se tourne » (l'espoir !). Lui incomba enfin un travail à la mesure et, en principe, dans les cordes d'un Léonard naguère ingénieur : l'assèchement des marais Pontins, serpent de mer presque bimillénaire. Ce vaste Agro Pontino, proche de Terracina, à une soixantaine de kilomètres au sud-ouest de Rome, formait une étendue marécageuse laissée là par le retrait de la mer Tyrrhénienne tout au long du dernier million d'années et protégée, à l'ouest, par un double cordon de dunes qui piégeaient ainsi, entre mer et Apennins, une multitude d'étangs salés et de sources jaillies de nappes souterraines. Spongieux, malsains (la malaria) et impropres à la culture, ces espaces, finalement assez proches de Rome, préoccupèrent les Romains dès la fin du IVe siècle avant J.-C., quand ils y firent passer la via Appia, mais César fut le premier à en envisager un asséchement systématique – projet repris, après sa mort, par Auguste, puis

par l'empereur Trajan (53-117) et, quelques siècles plus tard, sous Théodoric le Grand (455-526).

Dix-huit papes se mirent ensuite en devoir, surtout entre les XIIIe et XVIIIe siècles, de bonifier ces marais, désormais partie intégrante de leurs États pontificaux. Parmi eux, Martin V Colonna et, surtout, Léon X Médicis, qui confia le soin de cette potentielle bonification, à base de canaux débouchant sur la mer, à son frère Julien. Or le duc de Nemours avait sous la main, avec Léonard, un spécialiste de pareils canaux, qui avait exercé ses talents en la matière quelque temps plus tôt en Toscane. Il lui laissa donc le soin, dès 1514, de considérer le problème dans sa totalité en établissant un plan aussi exhaustif que possible de la région, et, entre juillet et décembre, Léonard traça effectivement, de cette contrée peu amène, une carte d'une grande beauté[17] : il y imaginait couleurs, lumières et formes, telles qu'était censé les percevoir l'observateur virtuel qui, de (très) haut, en aurait eu une vision globale. Carte pratique, également, où Julien devait être à même de repérer les places fortifiées protégeant ses terres : Sermoneta, Terracina, Monte Circeo… Et l'on passa ensuite au concret. En 1515, Léonard reçut l'aide de plusieurs techniciens : Giovanni Scotti « de Côme », un ingénieur, et, surtout, un maître des eaux, Domenico « de Iuvenibus », et l'on se lança alors dans l'indispensable drainage, par la rivière Ufente et le rio Martino qui, détourné de son cours, devait se jeter dans la mer, près de Circello.

En dépit des chamailleries des propriétaires expropriés, les travaux, sous l'autorité directe de Julien, se menèrent donc rondement, pendant que le même Julien, capitaine des armées pontificales, tournait l'intérêt de Léonard, devenu, *de facto*, son ingénieur personnel, vers un problème militaire, celui de la fortification d'un port capital, pour la guerre comme pour le commerce, celui de Civitavecchia, à 70 kilomètres au nord-ouest de Rome. De sa réflexion restent quelques croquis, d'une tour avancée sur la mer ou d'une jetée équipée de grues.

Le temps du doute

Sans doute Léonard n'alla-t-il guère plus loin dans ce projet, car la donne politique, depuis le 14 septembre 1515, avait changé avec le retour en force du camp français, vainqueur ce jour-là à Melegnano (« Marignan »), où une coalition franco-vénitienne était venue à bout des Suisses stipendiés par Léon X. Pour Léonard allait venir l'heure des choix, d'autant que l'appui de son seul soutien, Julien, laissait à désirer. C'était certes grâce à lui seul que l'artiste était logé, à Rome, au Vatican, dans l'aile du Belvédère, privilège important même si l'endroit n'était pas vraiment luxueux, Léonard étant contraint, on l'a dit, d'y côtoyer des « gens de métiers », palefreniers ou autres. Plus inquiétant : Julien n'exploitait plus guère que ses compétences techniques, pour la fabrication d'armures et de différents outils destinés à sa garde-robe[18], et lorsqu'il avait décidé de faire réaliser son portrait, c'est à Raphaël qu'il s'était adressé[19]. À tout cela s'ajoutaient de sérieuses inquiétudes touchant son état de santé. En prévision de l'inévitable conflit avec la France (notre cinquième guerre d'Italie), Léon X lui bien avait bien confié, le 29 juin, le poste de capitaine général de l'Église, ce qui le plaçait à la tête de la coalition regroupant Empire, Espagne, duché de Milan et cantons suisses. Mais en juillet, déjà miné par la maladie (sans doute la tuberculose), il avait dû renoncer à en assumer la direction, au profit de son neveu Lorenzo. Et au cœur de l'été, il avait conduit vers Bologne, à marche forcée et en présumant de ses forces, un détachement de cavalerie, ce qui l'avait considérablement affaibli : tout au long de la seconde moitié de 1515, il ne put que suivre de loin l'évolution de la campagne. Quelques mois de « convalescence » à Florence n'ayant pas suffi pour le rétablir, on l'avait ensuite envoyé à Pise, à l'air réputé plus sain. Peine perdue : en novembre, il était à Florence, où son frère lui rendit visite, en route vers Bologne où il devait rencontrer François Ier. En décembre, son état empira et il fut contraint de garder le lit.

Ramené à Fiesole le 20 février, il y mourut le 17 mars 1516. En 1520, Léon X commandera à Michel-Ange le magnifique tombeau qu'on lui connaît, à la *Sagrestia Nuova* (il sera construit entre 1526 et 1534).

Mais encore une fois, Léonard se retrouve sans mécène, en une cour où il ne fait pas partie du premier cercle, et peut se demander ce qui l'y retient, d'autant que ses proches, Melzi et, surtout, Salaï, n'y cachent guère leur ennui. Florence ? Elle n'est plus que la base arrière de Léon X qui puise largement dans les caisses de la banque Médicis pour ses énormes besoins personnels. Et même si l'on fait un moment miroiter (ce qui n'est pas avéré) aux yeux de Léonard la perspective d'un grand projet architectural, le doublement du palais familial de la via Larga[20], avec la construction de magnifiques écuries qui auraient consacré le passage des Médicis dans la caste la plus aristocratique d'Italie, rien ne se concrétise. Se dessine également une ébauche de réconciliation familiale, sans que cela signifie un retour excessif d'affection entre les membres de la fratrie (c'est à peine si son demi-frère Giuliano l'avertit quand sa femme devient folle). Qui plus est, l'un des rares vrais amis de Léonard, l'indéfectible Pacioli, est mort en 1514, et Léonard distingue clairement les limites du patronage des Médicis. De là peut-être, à leur sujet, le célèbre jeu de mots : « Les Médicis m'ont créé, les Médicis m'ont détruit. » Plus globalement, les riches cités d'Italie du Nord – Florence, Milan – qui permirent la carrière de Léonard ont maintenant face à elles à un véritable État-nation, la France, et en 1516 on voit assez mal comment inverser le rapport des forces. Cette France, heureusement, s'est entichée de l'œuvre du maître et au premier titre son jeune roi, un amateur d'art reconnu, riche et, surtout, généreux. Alors…

16

Léonard et la France

L’invitation royale

Avec la victoire franco-vénitienne de Marignan, les 13 et 14 septembre 1515, François Ier est au faîte de sa gloire. Et cet indéniable triomphe politico-militaire se prolonge, en décembre de la même année, par un autre moment d’exception, celui de l’« entrevue de Bologne » où il lance, face au pape Léon X Médicis, l’idée du Concordat : signé à Rome le 18 août 1516, il régira jusqu’en 1790 les relations entre l’Église et le roi de France. C’est là, à Bologne, que dans l’euphorie de la victoire, le tout jeune (vingt ans) François Ier aurait convié le vieux (soixante-trois ans) Léonard à venir s’installer en France. Seul problème : le document sur lequel on s’appuie en général pour étayer la belle hypothèse de la présence de Léonard à Bologne le temps de cette entrevue (du 7 au 17 décembre 1515) est actuellement fort discuté. Il s’agit d’une manière de « note de frais » détaillant, entre autres, les 40 ducats alloués à deux peintres, Léonard de Vinci et Giorgio « l’Allemand » (Tedesco), mais dont on se demande à présent s’ils sont ou non liés à la présence effective de Léonard à Bologne à la même époque[1].

Quoi qu'il en soit, cette offre ne prendra tournure officielle que quelques mois plus tard, avec une lettre d'invitation en bonne et due forme. Et le texte de cette proposition, nous avons la chance d'en disposer, grâce aux Archives nationales britanniques. Elle est signée de l'amiral de France et confident du roi (ils ont été élevés ensemble) Guillaume Gouffier de Bonnivet et adressée, de Lyon où séjourne alors la cour (le 14 mars 1516), à Antonio Maria Pallavicini, ambassadeur du roi à Rome. Si les termes en sont chaleureux, l'invitation proprement dite y est lapidaire et fait penser qu'elle n'est que la conclusion de pourparlers déjà engagés : « Et aussi vous prie de sollicitez[2] maître Leonard car ledit seigneur l'actend à une grande devotion et l'asseure hardyment qui sera le bienvenu tant du Roy que de madame sa mère. » Elle ne saurait toutefois mieux tomber, tant la situation romaine, pour Léonard, devient, on l'a vu, difficile sur le plan artistique, et critique sur le plan matériel. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que les sirènes françaises retentissent à ses oreilles. Les liens de Léonard avec les souverains d'outre-mont sont en effet loin d'être récents, et on peut se demander si la rencontre de décembre 1515, aussi fameuse qu'hypothétique, ne fut pas, au mieux, un ultime « déclencheur », tant sont anciennes, entre les grands de France et l'artiste, les relations de commanditaire à peintre. Cela dès le règne de Louis XII, dont la haute administration s'était entichée depuis longtemps de lui. Ainsi, parmi d'autres, le puissant secrétaire du roi Florimond Robertet, dès 1501, lui avait-il commandé – on l'a dit – *La Madone au fuseau*[3], qu'il reçut en 1506 ou 1507, tandis qu'Antoine Turpin, trésorier et receveur général des finances du duché de Milan, demandait à Bramantino en 1503 une copie de sa *Cène*, œuvre malheureusement perdue.

Mais ces commandes ponctuelles, pour significatives qu'elles fussent, ne sauraient faire oublier d'autres projets, d'une autre ampleur, et qui, même s'ils n'aboutirent pas, prouvent l'étroitesse et l'ancienneté des liens de Léonard avec le milieu français, comme sa première aventure

architecturale de grande envergure, lancée en 1506, comme on l'a vu, pour le bon plaisir du gouverneur – français – de Milan, Charles d'Amboise. Milieu parfaitement au fait des immenses qualités d'un maître polyvalent qui n'avait pu, dans plusieurs domaines, donner la pleine mesure de ses capacités.

Le passage des Alpes, ou le voyage sans retour

Quelle qu'ait été, naguère, l'importance, sur l'échiquier politique européen, d'un roi de la trempe de Louis XII, Léonard, cette fois, a affaire, avec François Ier, au souverain le plus puissant d'Europe. Peut-on rêver plus sûr mécène ? Léonard ne procrastine donc guère – une fois n'est pas coutume – et, dès la fin de l'été 1516, il quitte, définitivement, Rome et l'Italie : la dernière trace que l'on ait conservé de son séjour romain est un relevé des proportions de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs, conservé dans le *Codex Atlanticus* (f. 471 r.) et daté du mois d'août de cette année-là.

On touche maintenant à un de ces moments de la vie de Léonard où la biographie perd ses repères les plus élémentaires et doit aller chercher dans le probable ou l'éventuel de quoi remplir un vide. On ignore en effet comment l'artiste s'y prit exactement pour se rendre en France. À travers les Alpes et à dos de mulet, insiste sa légende, pour ce vieil artiste dont c'est là le dernier voyage. En plusieurs temps. Première halte incontournable : Milan (où Salaï, maintenant âgé de trente-six ans, demeure pour un temps). De là se lance dans les Alpes, avec Léonard, pour une aventure de quatre mois (deux mois et demi selon d'autres), une caravane estimée à une vingtaine de personnes, dont plusieurs de ses disciples, comme Francesco Melzi, le plus fidèle, et Battista de Villanis, son assistant

milanais. Ont-ils vraiment, dans les fontes de leurs « montures », *Monna Luisa*, *Saint Jean-Baptiste*, *Sainte Anne*, plus d'innombrables (environ 15 000 pages) volumes de notes et schémas manuscrits, sans compter une bibliothèque de deux cent cinquante ouvrages ? D'autant que la région n'est pas sûre : les soldats de l'empereur Maximilien, qui viennent d'échouer à s'emparer de Milan, rôdent dans la région. S'y risquer en pauvre équipage est à tout le moins aventureux, même à supposer (Jan Sammer) que le roi ait envoyé au-devant de son invité une forte escorte. Comme il vient de le faire pour un personnage aussi considérable que Philiberte, veuve de Julien de Médicis, venue au printemps 1516 de Savoie jusqu'à Amboise, et comme il le fera avec Laurent II de Médicis, neveu du pape, appelé à épouser à Amboise, en mars 1518, Madeleine de La Tour d'Auvergne, et qui passera les Alpes avec trente-six bêtes de somme et le magnifique lit d'apparat confectionné, pour les noces, par les artisans de Florence.

Mais de toute façon, il faut franchir, en cet automne bien entamé, le col du Montgenèvre (1 850 mètres), rejoindre le cours de l'Arve, avant de traverser le bourg de Saint-Gervais, de descendre vers Grenoble, pour rejoindre ensuite Lyon, puis gagner les rives de la Loire et, enfin, du Cher. À moins que l'équipée n'ait choisi le val d'Ossola, le col du Simplon (2 008 mètres), la haute vallée du Rhône, Genève, Saint-Gervais encore, puis la vallée de la Loire « où le roi attendait Léonard » en compagnie, dit la légende, de sa mère. L'artiste aurait-il alors bénéficié d'une escorte toute trouvée, avec celle qui raccompagna Antonio Maria Pallavicini, ambassadeur de France à Rome et rappelé auprès du roi ? C'est en tout cas le parti choisi par Jan Sammer[4]. Selon lui, Pallavicini, responsable de l'expédition, avait le choix entre deux solutions : un trajet direct Milan-Turin-Chambéry-Lyon, avec le franchissement de plusieurs cols, ou un autre, ponctué de trente-cinq relais de poste, longeant le lac Majeur avant, par Domodossola, de rejoindre le lac de Genève, puis Nantua et Lyon. Qu'il ait opté pour ce dernier itinéraire est confirmé, selon Sammer, par une

annotation du feuillet 237 v. du *Codex Atlanticus* évoquant « les berges de l'Arve, près de Genève – à un quart de mille en Savoie –, où se tient la foire : [elle] se jette, au bastion à Saint-Jean, dans le village de Saint-Gervais », avec, sur le même feuillet, le double croquis d'un pont et « une esquisse représentant l'eau du fleuve se fracassant contre le mur de rétention » avec le nom du lieu : « San Giovanni ». Pour Sammer, ce pont ne peut être que celui reliant Saint-Gervais à Genève en enjambant le Rhône, preuve du passage en ce lieu de la caravane italienne… Mais, en dépit des trente-cinq relais, que de fatigues pour un homme de soixante-trois ans, peut-être déjà frappé de l'AVC[5] à l'origine de la paralysie de la main droite que les visiteurs croiront bientôt constater au « Cloux » !

Même s'il est piquant d'imaginer *La Joconde* gagnant sa future célébrité française au prix d'une ultime épreuve valant apothéose, pour elle et pour son auteur, pourquoi alors ne pas partager les doutes des meilleurs spécialistes et préférer un autre cheminement, moins héroïque et non documenté, mais beaucoup plus classique, par voie de mer ? Avec un passage de Civitavecchia à Marseille, puis une remontée du Rhône beaucoup mieux balisée que d'incertains sentiers alpins ? Solution moins aléatoire (en dépit, certes, de la présence récurrente, en mer Tyrrhénienne, de pirates « barbaresques », comme l'avait éprouvé récemment le saint ascète François de Paule, dans son voyage entre Ostie et Marseille) pour les infiniment précieux bagages du maître – mais, à coup sûr, beaucoup moins pittoresque.

Le Palazzo del Clu : l'artiste en son château

L’accueil réservé par François Ier au vieil artiste est somptueux ! Pour la première fois de sa vie – si l’on veut bien excepter sa maison natale de Vinci – Léonard est chez lui ! Nommé « premier peintre, ingénieur et architecte du roi », il est en effet hébergé en un lieu digne de son aura, le château du Cloux (le Palazzo del Clu), construction récente puisque édifiée sur un domaine octroyé en 1471 par Louis XI à un ancien marmiton anobli, Étienne le Loup, qui y a fait élever une demeure de pierre et de brique ainsi qu’un imposant pigeonnier. En 1490, le Cloux, racheté par Charles VIII, est devenu une résidence royale, où le roi a fait représenter sur un oratoire à fresque, pour sa jeune épouse Anne de Bretagne, une Vierge de lumière (*Virgo Lucis*), illustration figurée du nom de Clos « Lucé », même si sa seconde partie lui vient d’une terre adjointe audit clos au XIVe siècle. À sa mort, en 1498, l’ensemble est revenu à Louise de Savoie, qui y veillera sur les premières années de ses deux enfants, Marguerite d’Angoulême (grand-mère d’Henri IV), née en 1492, et son cadet de deux ans, le futur François Ier.

Du prêt de ce château, véritablement royal, à Léonard, témoigne une attestation, aujourd’hui conservée aux Archives nationales, reconnaissant également l’attribution à « maistre Lyenard de Vince, paintre ytalien, la somme de 2 000 écus soleil pour sa pension di celles deux années », ce qui (2 000 livres annuelles) dépasse nettement les émoluments des peintres du temps, à la cour de France, et en particulier ceux de Jean Clouet, pourtant peintre officiel de François Ier venu des Pays-Bas (180 livres), ou d’Andrea del Sarto (200 livres), ou encore de Girolamo della Robia (120 livres), mais se rapproche plutôt de la solde de militaires de haut rang. Sans compter deux autres rentes, pour Melzi (200 écus) et Salaï (120 écus), enfin arrivé, ainsi que le salaire d’un serviteur italien (Battista de Villanis) et de la gouvernante Mathurine. Pourquoi pareille prodigalité de la part de François Ier ? L’enthousiasme d’un jeune roi hautement cultivé, porté par ses succès et soucieux de dépasser son rival Charles Quint dans un domaine si

prestigieux en ces temps de *renovatio* (renaissance [des savoirs]), celui du mécénat artistique ? Et d'avoir à ses côtés cet artiste à qui on prête, fût-ce pour s'en plaindre, une culture « philosophique » universelle, comme le rapporte Benvenuto Cellini : « Comme il n'était pas avare de son génie, qu'il possédait quelques rudiments de lettres latines et grecques, le roi François, qui était gaillardement amoureux de son grand talent, prenait un immense plaisir à l'écouter parler, et il n'y avait guère de jour dans l'année où il se détachât de lui[6]. » En gardant le vieux maître à ses côtés, le jeune souverain aurait-il ainsi renouvelé à sa manière un mythe ancien, celui du roi macédonien Philippe qui, en 343, avait mandé à sa cour Aristote (384-322 av. J.-C.), réputé plus grand savant de Grèce, afin d'y instruire son fils Alexandre ?

Un Italien de plus à la cour de France ?

Dans le Val de Loire, fin 1516, Léonard n'arrivait pas, loin de là, en *terra incognita*. Topographiquement, la présence italienne y était déjà fortement marquée par celle d'un important monastère franciscain, celui des Minimes d'Amboise, fondé par un Calabrais, ascète et moine de cour, saint François de Paule, naguère envoyé par le pape Sixte IV auprès du roi Louis XI, à Plessis-lès-Tours, en tant que guérisseur potentiel. Après la mort du roi, en 1483, il restera vingt-cinq ans à la cour de France, dans l'entourage de souverains qui n'auront rien à lui refuser en matière de fondations pieuses, avec en particulier, voulus par Charles VIII, les deux couvents de Tours et… d'Amboise. Mort en 1507, François de Paule sera canonisé en 1519 par Léon X Médicis et ses couvents de Minimes s'implanteront rapidement en Italie, France et Espagne[7].

Plus globalement, la cour de France avait pris, sous les Valois, en dépit des récurrentes guerres d'Italie, une couleur résolument italianisante. « En

dépit » ou peut-être « à cause » d'elles, ou en tout cas des troubles incessants qui agitaient le nord de la péninsule : quand César Borgia avait fait un (rapide) passage en France, le temps de se marier et de recevoir son titre bien français de duc de Valentinois, il avait constaté avec stupéfaction, en ce mois de décembre 1498, à Chinon, que les plus farouches des ennemis italiens de sa dynastie, comme les Strozzi, y étaient solidement représentés[8]. Or la cour française, en ces années 1515, multipliait les séjours dans un château devenu royal, à 500 mètres du Clos-Lucé, celui d'Amboise. Charles VII, premier roi de France à marquer sa prédilection pour le Val de Loire, avait préféré Loches et Chinon, mais son fils Louis XI avait choisi pour résidence de son épouse Charlotte de Savoie ce qui était encore la place fortifiée d'Amboise. Le futur Charles VIII y naquit donc en 1470, et c'est lui qui, fidèle à la demeure de son enfance, la transforma, entre 1492 et 1498, en un magnifique château gothique de deux cent vingt pièces, avec deux logis, une chapelle et deux tours cavalières. Chantier énorme qui mobilisa un personnel considérable, avec de remarquables ouvriers flamands et tout un peuple d'artisans venus de ces républiques et principautés italiennes où ils (sur)abondaient : maçons, tailleurs de pierres, sculpteurs, maîtres verriers, orfèvres spécialistes du travail de l'or ou de l'argent, et, pour les vêtements d'apparat, une armée de tailleurs napolitains… Au point que les parlers italiens rivalisaient alors, à Amboise et dans tout le Val, avec le français.

D'autant que les travaux, dans toute la région, étaient surveillés par plusieurs excellents maîtres d'œuvre italiens comme Domenico Bernabei, dit da Cortona, ou Il Boccadoro, « faiseur de chasteaux et menuisier », venu en France avec Charles VIII en 1495 et « Maistre des œuvres de maçonnerie du roi » depuis 1514. Ou bien un franciscain architecte, Fra Giocondo, alors magnifiquement hébergé à Amboise, dit la légende, en cet Hostel Joyeuse qu'il avait commandité, ou bien le « pierrier » Guido Mazzoni, dit Paganino, et d'autres encore. Quelle place alors, parmi ces

artistes/artisans, pour un Léonard aussi bien logé et aussi bien rémunéré ? Serait-il « prise guerre », comme le sera, de 1530 à sa mort (en 1540), Rosso Fiorentino, promu premier peintre de François Ier pour sa Grande Galerie de Fontainebleau ? Ou son rival Francesco Primaticcio, dit « le Primatice », arrivé en 1532 et qui finira surintendant des Maisons royales ; ou même, de 1540 à 1545, l'infortuné Benvenuto Cellini, dit le *maledetto Fiorentino* pour son caractère difficile ?

Le cas de Léonard est plus complexe : comme beaucoup d'artistes italiens du temps (on en retrouvait alors jusqu'en Allemagne ou en Hongrie), il n'avait guère de raisons de rechigner à s'expatrier, surtout, comme on l'a dit, pour rejoindre un commanditaire aussi sûr que François Ier. Autre avantage : le jeune roi n'avait assorti son invitation d'aucune commande particulière. On avait octroyé à Léonard des titres aussi prestigieux que vagues, cadre flou qui lui laissait, globalement, le champ libre. François Ier, parfaitement au courant de la réputation de Léonard, savait que lui imposer une tâche (picturale) précise, c'était aller au-devant d'une vraisemblable déception. On sait que lui-même séjourna en son château d'Amboise à plusieurs reprises pendant le séjour (hiver 1516-2 mai 1519) de l'artiste – et notamment pendant les huit premiers mois de 1518 –, et qu'il le visita à chaque fois pour, dit la légende colportée par Benvenuto Cellini, de longues et quotidiennes discussions « philosophiques », c'est-à-dire portant sur les domaines de connaissance les plus variés. Ce faisant, il renouvelait le *topos* humaniste du roi disciple du savant, déjà popularisé par le médiéval (XIIe siècle) *Roman d'Alexandre en vers*, d'Alexandre de Paris, où l'on apprenait comment « Aristote d'Athènes l'éduqua noblement », lui enseignant « la vie de ce monde sous toutes ses formes ». Léonard serait donc ainsi devenu ce philosophe sous les traits convenus duquel nous le montrent plusieurs portraits, certes tardifs, et conformes au rapide tableau esquissé par Giovan Paolo Lomazzo : « Il avait un visage avec des cheveux longs, des cils et une barbe si longs, qu'il

incarnait la véritable noblesse de l'étude, tel jadis le druide Hermès[9] ou l'antique Prométhée[10]… » Léonard, auguste figure siégeant en sa royale résidence, à quelques encâblures d'une cour où prolifèrent des compatriotes, occupe donc, dans ce milieu compliqué, une place originale (et privilégiée) : aucune trace en effet de rapports particuliers entre le peintre et la communauté italienne multiforme qui s'agite à la cour d'Amboise. Léonard, de l'aveu général, est ici par et pour le bon plaisir du roi, et s'inaugure ainsi un binôme appelé à une belle fortune, et qui s'épanouira à l'époque classique, celui du souverain et de son artiste.

Cette proximité entre rois et peintres va peu à peu s'officialiser, tout au long de la seconde partie du siècle, à travers de nombreux traités chantant la grandeur de l'art pictural. Ainsi le peintre vénitien Paolo Pino, dans sa défense de la peinture, le *Dialogo di Pittura*, rappelle-t-il en 1548 la proximité d'Apelle et d'Alexandre : pour prix du portrait de sa favorite Campaspe, l'empereur aurait en effet offert à son peintre, pour épouse, « avec un bon poids d'or » (*« con molti pesi d'oro »*), le modèle lui-même : « Toi, qui as une connaissance parfaite de sa beauté, tu es encore plus digne que moi de jouir d'elle » (*« di goderlo »*), allant même jusqu'à lui demander de faire son propre portrait. Ou bien le peintre et homme de lettres Romano Alberti qui, en 1585, dans son *Traité de la noblesse de la peinture*, rédigé sur les instances de la fameuse Académie de Saint-Luc, patronnée par des Médicis autoproclamés ducs de Toscane et désireux de faire revivre, au moins par la plume, le temps béni de Laurent le Magnifique : « Alexandre le Grand célébra la peinture, Alexandre Sévère fut empereur et peintre, l'empereur Néron fut peintre », grandeur confortée par sa concomitance avec la philosophie ! « Le plus célèbre des philosophes, Platon, fut peintre[11]. » Et voilà, réconciliés sous les meilleurs auspices, peinture et philosophie, comme le souhaitait si ardemment Léonard ! Et François Ier avait bien compris qu'avoir attiré à ses côtés le modèle absolu des artistes-philosophes n'avait pas de prix.

17

Grands et petits projets français

Romorantin : pavillon de chasse amélioré ou cité idéale ?

Quelles furent donc les activités du philosophe Léonard en cette riche retraite du Cloux ? Difficile, là aussi, d'opérer le départ entre une légende, née très tôt, et ce qu'on peut entrevoir de la réalité historique, dont l'appréciation est fondée sur un nombre restreint de documents. Et difficile également d'éviter la tentation de lui prêter une part décisive dans la mise en scène des fêtes que multiplia le jeune souverain français, en cette période où tout lui réussissait, et dans celle du paysage nouveau qu'il construisait pour sa dynastie en cette terre d'élection qu'était devenu pour lui le Val de Loire.

Dès janvier 1517, Léonard a ainsi l'occasion de dévoiler en France un talent dont il n'a eu que rarement, jusque-là, l'occasion de faire la démonstration concrète, celui d'architecte civil. Il n'en est pas, loin de là, à son coup d'essai, dans ce domaine. À Milan, en 1487, il a ainsi dessiné, après la peste qui vient de ravager la ville, une nouvelle cité sur canaux, à deux niveaux, tout à fait révélatrice du dégoût du Léonard « urbaniste »

pour la ville médiévale, désordonnée et insalubre, au profit d'une ville régulée autour du palais du prince[1]. En 1506, toujours à Milan, il a envisagé une importante villa – qui ne verra jamais le jour –, avec jeux d'eau et dispositifs scéniques, pour Charles d'Amboise ; et en 1515, on lui a peut-être demandé de penser à un nouveau quartier médicéen, à Florence, avec écuries et palais. Mais la réflexion de Léonard, telle que nous pouvons la percevoir à travers deux cents dessins, n'est pas complètement dans l'esthétique du temps et n'annonce en rien les palais romains du XVIe siècle, qui feront école dans toute l'Europe de l'Ouest : la découverte des ruines antiques n'a sur lui aucune influence, pas plus d'ailleurs que la lecture de Vitruve – l'architecte de l'empereur Auguste, dont le traité a été remis au goût du jour par Leon Battista Alberti –, contrairement à ses collègues Bramante, Sangallo ou Raphaël. Il est l'homme des solutions pratiques, comme le montre ce foisonnement de dessins concernant aussi bien la construction d'églises centrées que l'édification de fortifications, de villes, de voûtes ou bien le creusement de canaux, où ses qualités d'invention sont relayées par son inégalable talent d'artiste, capable de magnifier des plans et esquisses architecturaux, œuvres d'autant plus passionnantes qu'à de rares exceptions près elles n'étaient destinées, en l'état, à aucune forme de publication.

C'est donc sans réticences qu'entre 1516 et 1519 il répond apparemment aux sollicitations de François Ier, soucieux de faire édifier, pour impressionner Charles Quint, un ensemble monumental, reflet de sa position dominante en Europe, après ses victoires italiennes. Au service de son royal employeur, il va ainsi se lancer dans un vaste projet immobilier, au cœur de la région[2] : le roi la connaît bien puisque, dans ce château de Romorantin, dévolu à sa mère Louise de Savoie, il a passé d'agréables moments de son adolescence. Là, Louise a manifestement lancé, dès 1512, une importante rénovation qui double pratiquement la surface du précédent bâtiment : de là, peut-être, l'insistance, dans la lettre d'invitation, sur le

souhait de la mère du roi de voir au plus tôt le maître en France. En même temps, la ville de Romorantin fait paver une vingtaine de rues, réparer portes et murailles, et recreuser les douves. Quant aux archives de la cité, elles mentionnent le pavage de plusieurs chemins extérieurs à la ville (comme celui de Blois), ainsi que des travaux de terrassement et le chargement de milliers de tombereaux de matériaux (2 189 en avril 1517, au lieu-dit Tournenfuye). À coup sûr, on se prépare alors, localement, à d'importants travaux et à une véritable promotion de la région, dans laquelle trouverait logiquement sa place un projet[3] grandiose, que laissent transparaître plusieurs manuscrits de Léonard.

Ce projet comprend d'abord un quartier résidentiel, où François Ier pourrait loger sa cour, à l'étroit à Amboise, et son administration, installée vaille que vaille à Tours. Il faut dire que François Ier a de quoi se défier de Paris, ville peu sûre, qui fut notamment aux mains des Bourguignons, alliés des Anglais, pendant la guerre de Cent Ans. Le vaste ensemble urbain que son architecte lui prévoit s'inscrit, si l'on suit ses schémas, assez peu détaillés, dans un réseau de rues et de canaux, avec, par surcroît et pour la commodité de ce roi chasseur, des écuries et un pavillon de chasse. Détail curieux : frappé par la souplesse et la légèreté des maisons françaises à ossature de bois, Léonard propose de rentabiliser la structure en y transportant un grand nombre de ces habitations – avec leurs occupants – autour de grandes places ornées de fontaines, lors des nombreuses absences de la cour…

Cette « cité idéale », parfois qualifiée de « petite Venise », est largement tributaire de la circulation des eaux, organisée selon une série de canaux (certains, d'ailleurs, axiaux) au débit et à la salubrité desquels Léonard est particulièrement attentif. Considérés par les populations comme des égouts en plein air, ces canaux charrient en effet des boues sales dont des bassins de décantation latéraux, selon l'artiste, devraient les débarrasser – la cité n'étant plus ainsi alimentée que d'eau pure : « La rivière qui partage la ville

ne devrait pas recevoir l'eau boueuse, cette eau devrait être au contraire conduite par des fossés à l'extérieur de la cité où elle actionnerait quatre moulins à l'entrée et quatre autres à la sortie. Cela peut être obtenu en élevant le niveau d'eau par des barrages au-dessus de Romorantin[4]. » La finalité exacte des moulins prévus par Léonard demeure un mystère.

Sur ce large projet immobilier de Romorantin vint, début 1518, s'en greffer un autre, également dans les « cordes » de Léonard, celui d'un canal en principe destiné à rendre navigable le cours de la Sauldre jusqu'à son confluent avec le Cher. Léonard avait éprouvé, en son époque milanaise, l'intérêt présenté par les systèmes de canaux, moyen commode et efficace d'assurer le transport des hommes et des marchandises, et donc la prospérité économique de la nouvelle cité. Sujet d'autant plus passionnant pour Léonard qu'il nécessitait, pour la régulation de ce fluide capricieux, de ces calculs hydrauliques qu'il affectionnait : pour passer du Cher, à Villefranche, à la Sauldre, en amont de Romorantin, il fallait ainsi affronter un dénivelé de 40 mètres. Pour juger de ce que dut être le projet, nous disposons de deux pages manuscrites. Sur un feuillet, on distingue ainsi des croquis pour trois projets. L'un, assez modeste (3 ou 4 kilomètres), pour contourner une zone non navigable de la Sauldre ; un deuxième pour relier les deux rivières depuis Villefranche. Quant au troisième, beaucoup plus ambitieux, son croquis s'achève par une ligne droite terminée par la simple légende « Lione » : Léonard envisageait-il donc une voie fluviale reliant « sa » cité à la ville de Lyon, et lui ouvrant l'accès, par le canal rhodanien, au bassin méditerranéen ? La cité en question devant-elle être alors appelée à jouer, dans le royaume, un rôle capital.

La question des châteaux

Outre cette originale cité, Léonard n'envisageait rien de moins que la construction de deux châteaux (destinés au roi et à sa mère ?), au bout de deux longues rues, de part et d'autre de la rivière locale : la Sauldre. Nous disposons, globalement, de huit feuillets pour apprécier les recherches et les hésitations de Léonard. Seule la construction de celui du nord, sur la rive droite, ayant, selon les apparences, été sérieusement envisagée[5]. Sans doute son plan et sa silhouette nous sont-ils conservés sur un document précieux, conservé à l'Institut de France. Si c'est bien le cas, ses dimensions étaient impressionnantes : 72 mètres sur 96, avec quatre tours d'angle, quatre escaliers menant à l'étage et quatre autres tours encadrant deux à deux les deux portes du bâtiment. Trois avant-cours, également, sur trois de ses côtés, et des fossés, reliés à un système de canaux, séparant le château de ces avant-cours. Celle de la façade débouchait ainsi sur une volée de marches donnant sur la Sauldre. Le texte d'accompagnement précise que l'aile ouest était réservée aux familiers et à la garde royale – Léonard, qui ne cultive pas ici l'art pour l'art, subordonnant la structure architecturale du lieu au vécu de ses occupants : « Le palais du prince doit avoir en face de lui une place. Les salles où l'on doit danser, faire des sauts ou divers types de mouvements avec une foule de gens doivent être au rez-de-chaussée. » Il pousse d'ailleurs ici très loin le souci du détail, en particulier hygiéniste : « Que les lieux d'aisance soient nombreux et attenants l'un à l'autre, afin que leur odeur ne se communique point à travers les habitations[6]. »

Sur un autre document[7], le palais est prolongé par une place à colonnade et une longue avenue bordée, sur chaque côté, d'une cinquantaine de maisons et d'une église. Ces deux plans sont d'ailleurs complétés par une vue en élévation[8] où le château, situé dans une île et accessible par deux ponts, présente une façade de trois étages, à arcades. Visiblement, Léonard (ou son royal commanditaire, qui se piquait de talents architecturaux) hésitait… Point commun, malgré tout, à ces projets : la forte présence d'écuries sophistiquées, avec canaux d'évacuation du purin et

système automatique pour faire descendre le foin des greniers aux mangeoires. Sollicitude légitime chez un roi chasseur soucieux du confort de ses montures ? Ou, moins vraisemblablement, solidarité italienne – Galeazzo da Sanseverino, gendre de Ludovic le More, étant devenu en 1518 surintendant des Écuries de François Ier ? Globalement, le château devait être d'un style original, synthèse entre les réussites italiennes et françaises, sans qu'on puisse s'avancer davantage. De là l'intérêt des maquettes réalisées par le Museo Leonardiano de Vinci pour le musée de Sologne, qui eut le grand mérite de présenter une maquette proposant, pour l'édifice, plusieurs solutions empruntées à des modèles connus de Léonard, comme le Castello Sforzesco de Milan ou le palais du Belvédère de Bramante. Le chantier, d'après plusieurs documents, fut lancé, sous une forme ou sous une autre, et Léonard dut se rendre sur place pour surveiller la concrétisation de ses plans : ainsi, à côté d'un schéma illustrant le troisième projet de canal, mentionne-t-il : « La veille de Saint-Antoine, je retournai de Romorantin à Amboise. Le roi partit deux jours avant de Romorantin », sans qu'on sache exactement s'il s'agit là de janvier 1517 ou, plus vraisemblablement, de janvier 1518 (la Saint-Antoine tombant le 17 janvier), année où François Ier passa tout l'hiver à Amboise.

Mais tout s'interrompit brusquement, et ni château ni cité jamais ne virent le jour, sans que l'on sache pourquoi : à cause d'une épidémie de peste, avança-t-on au XIXe siècle, bien que les archives locales n'en gardent aucune trace. Plus récemment, on imputa cet abandon au déclin de la santé d'un Léonard incapable désormais d'assurer la direction des travaux[9]. Quoi qu'il en soit, le relais, dans l'esprit de François Ier, fut pris par une autre idée, celle d'une demeure à sa mesure : au cœur giboyeux des marais de Sologne, le château de Chambord, dont le financement fut lancé le 6 septembre 1519, soit à peine plus de quatre mois après la mort (le 2 mai) de Léonard. Faut-il pour autant – après la disparition brutale du projet Romorantin – faire de Léonard ce premier architecte de Chambord qui reste

pour nous un inconnu ? Depuis 1913 et les propositions de Marcel Reymond[10], il ne manque pas d'historiens de l'art (notamment Jean Guillaume dès 1968) pour rapprocher le plan initial de Chambord de celui de Romorantin, et prêter ainsi à Léonard la paternité de ce premier Chambord. Jusqu'à en reconstituer la silhouette[11], assez éloignée de ce que d'autres, par la suite, ont imaginé et construit. Le plan hélicoïdal (plan « giratoire ») prêté à Chambord rappellerait alors l'intérêt pour le principe de l'hélice chez un Léonard par ailleurs « amateur de *vortex* » (« tourbillon »), comme serait « conforme au génie léonardien » l'idée de « centrer le palais sur un escalier à quatre révolutions permettant de distribuer les flux dans les quatre parties de l'édifice »[12], cela en référence aux nombreuses études d'escaliers à multiples volées que l'on retrouve dans les *Carnets*. Plus encore que dans les croquis architecturaux du maître, l'origine de cet « étrange plan rotatif » serait alors à chercher dans ses études de machines : « comme une construction organique et articulée, un puissant automate alimenté par la turbine de l'escalier et de son noyau central », suivant les investigations menées par Léonard « dans les domaines de l'hydraulique ou de l'aérologie ». Stimulante à souhait, cette hypothèse ne fait pas l'unanimité, d'autant qu'elle ne s'appuie sur aucun écrit de Léonard et sur aucune des archives liées aux travaux du château. Même s'il est tentant d'imaginer l'ombre portée du peintre italien projetée, par-delà la mort, sur le plan d'un des plus purs joyaux de l'architecture française. Cela directement ou par le truchement de Dominique de Cortone, le « Boccador », premier architecte connu de Chambord. En définitive, qu'il ait été ou non l'inspirateur, voire l'instigateur de ce plan, François Ier paraît bien, avec ces projets de canaux, de cité idéale et de châteaux originaux, avoir offert à Léonard l'occasion de réaliser enfin les programmes qu'il avait depuis longtemps médités.

Le lion

François Ier eut-il également le souci de « rentabiliser » les talents de son premier ingénieur en exigeant de lui de ces inventions qui égayaient tellement les fêtes milanaises ? La notoriété « française » de Léonard, il faut le reconnaître, lui vint pour partie d'un de ces automates dont raffolaient les cours du temps : en l'occurrence un, voire plusieurs, lion(s) mécanique(s) construit(s) à taille réelle. Pour la représentation plastique du/des fauve(s), il dut, pense-t-on, s'inspirer des pensionnaires d'un célèbre zoo florentin installé derrière le Palazzo Vecchio. Sur un feuillet du *Codex Atlanticus* datable de ses années françaises[13], il mentionne en effet, à côté d'un petit plan : « salle des lions, à Florence », et sans doute avait-il pu, à un moment ou un autre, étudier leurs mouvements d'assez près pour les reproduire, mécaniquement, de la manière la plus réaliste. Il semble bien en effet que sa réflexion sur ce lion venait de loin. Une description de Piero Parenti, riche soyeux auteur d'une précieuse *Storia Fiorentina*, prouverait qu'il en avait conçu un exemplaire dès 1509, pour la fastueuse entrée de Louis XII à Milan (voir plus haut) : « Il créa un lion, au-dessus de la porte sur laquelle il était étendu : il se releva quand le roi entra dans la ville et, avec ses griffes, il s'ouvrit la poitrine et en sortit des boules pleines de lys dorés qu'il jeta et répandit sur le sol. Puis on le vit s'extraire le cœur, le presser et en faire sortir davantage encore de lys. Le Marzocco des Florentins représenté par cet animal avait les entrailles pleines de lys : le roi s'arrêta devant cette prestation, qu'il trouva très plaisante et qui le mit d'excellente humeur[14]. »

Mais le moment de gloire de ce lion fut l'entrée de François Ier, en 1515, dans sa bonne ville… de Lyon. Nous le savons grâce à un court texte (1600) du poète Michel-Ange Buonarroti le Jeune, une description du banquet de mariage de Marie de Médicis et d'Henri IV, et plus précisément de l'instant où apparut aux invités un lion aussi farouche que mécanique : quand il se déplaçait, sa poitrine s'ouvrait et tout un chacun pouvait voir qu'elle était

pleine de lys. Ce concept, ajoutait Buonarroti, « ressemblait à celui que rapporta Léonard de sa nation de Florence en la cité de Lyon pour l'arrivée du roi François ». Cette apparition de 1515 était éminemment politique : le 9 janvier, Julien de Médicis avait effectivement quitté Rome pour aller convoler avec Philiberte (1498-1524), la fille du duc Philippe II de Savoie, étape clé dans le rapprochement souhaité par les Médicis (et, surtout, leur pape) avec la France. Dûment négociées (il y avait fallu deux ans), ces noces furent compliquées. En ce mois de janvier, les futurs époux firent connaissance à Paris, lors du couronnement de François Ier, et le mariage fut célébré en plusieurs temps : le 25 janvier à Paris et, en février, à Turin et à Florence, avant que le couple n'aille recevoir, à Rome, la bénédiction pontificale. Deuxième étape, le 12 juillet, de ce rapprochement calculé : en route vers Grenoble où se rassemblait l'armée destinée à écraser les Suisses à Marignan, le roi François Ier s'arrêta à Lyon, où il fut magnifiquement reçu par la riche communauté italienne, à base de banquiers et de marchands florentins ; soucieuse de conserver les privilèges accordés par Charles VIII, elle avait en particulier obtenu qu'on lui envoyât de Florence[15] un prototype des « lions » de Léonard, même s'il n'en existe aucune image dans la description que nous avons de la brillante et coûteuse cérémonie (*L'Entrée de François Ier Roy de France le 12 juillet 1515*[16]). Ce lion, c'était le rappel du Marzocco de Florence, symbole de la République guelfe dont Donatello avait donné en 1419-1420 un modèle[17], pour le décor de l'escalier menant, à Santa Maria Novella, aux appartements pontificaux, lors de la visite de Martin V Colonna (1368-1431), mais cela renvoyait aussi à la puissance et à la richesse de la famille Médicis, et c'était enfin – cela va de soi – le symbole de la ville de Lyon. Quant aux lys que laissait voir, en s'ouvrant, la poitrine du fauve, leur sens ne pouvait échapper à personne, puisque c'était là aussi bien la fleur de France que celle (le *giglio*) des Florentins. Si la récurrence de ce lion chargé de lys, symbole simple, avait donc d'abord une haute signification diplomatique, la notoriété que

pareille mécanique valut à Léonard dépassa à l'évidence ce niveau, puisque Vasari s'en fait l'écho en 1550, même s'il paraît confondre le lion milanais, statique, et celui de Lyon, mobile : « Le roi de France, étant à Milan, pria Léonard de Vinci de lui faire quelque chose d'étonnant et de bizarre, Léonard imagina de fabriquer un lion qui, après avoir marché quelques pas, s'ouvrit la poitrine que l'on vit pleine de lys. » L'épisode est confirmé en 1584 par Lomazzo, à qui, rappelle-t-il, Francesco Melzi fit une description du fauve articulé : « Une fois en face de François Ier, un lion, d'admirable facture, fit quelques pas et, une fois arrêté, il s'ouvrit la poitrine pleine de lys et de diverses fleurs », lion, ajoute-t-il plus loin, mû par la « puissance de roues ». Et l'historien de l'art Félibien[18] lui-même en chantera les louanges en 1666.

De tels lions mécaniques apparurent ensuite à plusieurs reprises : il y en eut un à Bologne en 1515, puis un autre en 1517, pour l'entrée, toujours à Lyon, de Claude de France. Un autre encore participa à l'entrée de François Ier, le 30 septembre de la même année, dans la ville d'Argentan, lors d'une fête donnée par la duchesse de Nemours, veuve de Julien de Médicis, et Marguerite d'Angoulême, sœur du roi, quand le monarque vint goûter les plaisirs de la chasse dans la voisine forêt de Gouffern : celui-là même, peut-être, que l'on aurait vu à Amboise, en 1518, lors de la célébration de la victoire française sur Gênes.

Avec cet automate, en tout cas, nous avons affaire à l'une des très rares inventions de Léonard qui aient été concrétisées. Reste la question purement technique : quel mécanisme pouvait engendrer ces mouvements divers ? Les spécialistes contemporains penchent pour un puissant ressort central, tendu et retenu par un frein. Une fois ce frein levé, le ressort principal libéré devait mettre en branle tout un système de ressorts secondaires et de roues dentées. Se déclenchait ainsi le mouvement des pattes du lion, deux à deux, pour une série déterminée de pas. Une fois immobilisé, le lion basculait sur ses pattes arrière et s'asseyait. Puis un

système analogue, actionné au niveau de la queue, permettait l'ouverture de la poitrine de l'automate et la chute des lys.

Léonard et la fête française

Ce spectacle s'inscrivait donc dans le contexte des entrées, ces réalisations artistico-politiques ponctuelles où l'imaginaire renaissant pouvait s'exprimer sans bornes particulières, puisque l'ambition des communes recevant l'honneur d'une visite royale consistait à surpasser ce qui avait pu se faire ailleurs dans d'identiques circonstances. De là la mobilisation, pour ces fêtes ponctuelles, des plus inventifs parmi les artistes disponibles. Léonard fut-il donc, pendant ces trois courtes années françaises, mobilisé pour pareilles festivités et d'autres, tout aussi éphémères ? Une tradition en fait en particulier l'ordonnateur d'une double fête, à Amboise : le 25 avril 1518, pour le baptême du dauphin royal, François de France. Et surtout, le 2 mai, pour les noces de Laurent de Médicis et de la future mère de Catherine de Médicis, Madeleine de La Tour d'Auvergne. On lui prête pour ces festivités l'idée d'un arc de triomphe surmonté d'une colonne et d'une figure nue avec double bannière, ornée du dauphin et du lys de France ; ainsi que, sur une face du monument, la représentation d'une salamandre et, sur l'autre, celle d'une hermine, accompagnées, l'une de la devise « latine » de François Ier, *Nutrisco et extingo*[19] (« Je nourris et j'éteins »), l'autre, de celle des ducs de Bretagne, *Potius mori quam foedari* (« Plutôt la mort que la honte »).

Rien, là, de bien original, au contraire d'une autre fête, qui eut lieu quelques jours plus tard, les 15 et 16 mai, pour célébrer, toujours à Amboise, la victoire de Marignan. On eut recours, selon le témoignage de Stazio Gadio, ambassadeur de Mantoue à la cour de France, à un faux château « haut comme un homme à cheval », fait de toiles clouées sur une

structure de bois assez solide pour supporter des fauconneaux tirant des chiffons enflammés, vingt-cinq arquebuses et des mortiers projetant, dans un vacarme assourdissant, des « ballons pleins d'air, lesquels, retombant sur la place, rebondissent de toute part, pour le plus grand plaisir de tous, et sans dommage pour aucun, chose nouvelle et fort ingénieuse ». Douze hommes d'armes défendaient la place, avec trente chevau-légers et cent fantassins, face au « roi magnanime […] entouré des hommes d'armes de toute sa bande […] et un grand bataillon d'infanterie dans lequel se trouvaient les Suisses et les archers de la Garde ». Il y eut un assaut – rugueux – que termina, sous les yeux de Claude de France et de Madeleine de La Tour d'Auvergne, l'intervention de l'artillerie royale, laquelle détruisit le château à coups de ballons, moment crucial où le roi entendait montrer sans ambiguïté le rôle décisif de son artillerie dans les combats de Marignan. Puis, « à grands coups de piques, le roi gagna la partie et sauva le château ». Et le spectacle s'acheva à la satisfaction générale, pour la plus grande gloire du vainqueur des Suisses.

Même si le cérémonial du 15 mai peut, à la rigueur, porter la patte de l'artiste, le faux château pouvant passer pour l'écho de ceux de Milan, dans les années 1490, il est une autre fête, un peu plus décisive, et qui se déroula le 17 juin[20] au château du Cloux, la résidence de l'artiste. Ce fut la féerie nocturne où Léonard, dit-on, simula, en pleine nuit et à ciel ouvert, la voûte céleste parcourue par les astres. De cette « fête admirable » demeure le témoignage, encore une fois, de l'ambassadeur de Mantoue : « Le lieu en était le Cloux, très beau et grand palais. La cour dallée était recouverte de drap de la couleur du ciel. Puis il y avait les principales planètes, le soleil d'un côté et la lune du côté opposé, ce qui était merveille à voir. Mars, Jupiter, Saturne étaient placés dans leur ordre et juste place, avec les douze signes célestiaux […]. Le seuil pavé était couvert de planches tendues de drap à la devise du Très-Chrestien ; et d'un côté mais en dehors du carré de la cour, qui mesurait environ soixante brasses de long et trente brasses de

large, était la tribune des dames, ornée de drap et d'étoiles. Il y avait quatre cents candélabres à deux branches et tellement illuminés qu'il semblait que la nuit fût chassée. » Là aussi, on peut ressentir le parfum refroidi de ces fêtes milanaises où Léonard replaçait la dynastie Sforza dans un cosmos rêvé, comme la fameuse fête du Paradis organisée pour les noces de Gian Galeazzo Sforza et Isabelle d'Aragon, avec ses sept planètes et ses interventions divines : aurait-il, au « Cloux », déployé une symbolique du même ordre pour la plus grande gloire, cette fois, des Valois, au château même où ils avaient le bon goût de l'héberger ? À moins qu'il ne s'agît à l'inverse d'une délicate attention du souverain, venu jusque dans la demeure de son vieux maître fatigué lui offrir le présent d'une fête aussi somptueuse que céleste.

Au mieux, donc, les services de Léonard furent-ils sollicités à la marge, dans ce monde foisonnant de la fête renaissante française. Et surtout en tant que créateur de décors et/ou d'effets spéciaux, fussent-ils aussi spectaculaires que la – bien brève – prestation du lion mécanique, qui, reconstitué bien des fois à l'époque la plus récente, a autant marqué les imaginaires du temps d'alors que ceux du nôtre. Mais c'était – là aussi – le travail de l'ingénieur royal.

La visite du cardinal

Le 10 octobre 1517, dans son journal de voyage (son *Itinerario*), Antonio de Beatis, chanoine de Molfetta, secrétaire et chapelain du cardinal Louis d'Aragon (1475-1519), évoque la rencontre de son maître avec « messire Léonard de Vinci, très excellent peintre de notre époque[21] », alors hébergé au château du Cloux. Le cardinal est un personnage important : petit-fils du roi Ferdinand d'Aragon (1458-1494), prince par le sang, il a reçu le chapeau à vingt ans des mains d'Alexandre VI Borgia. C'est un

familier de la cour de France, où il a bien connu Louis XII, mais aussi un proche du pape Léon X Médicis, avec qui il partage une vraie passion pour la chasse et la musique. Aussi n'a-t-on jamais vraiment su pourquoi, le 9 mai 1517, il quitte la cour de Ferrare pour gagner Vérone puis… les Alpes. De Beatis, qui rédige l'*Itinerario* en 1521, soit deux ans après la mort de son maître, avance qu'il s'y est lancé pour « se faire reconnaître [*con demonstrarse*] de tous ces gens », à savoir, entre autres, le vieil empereur Maximilien (1459-1519) et le tout jeune Charles de Habsbourg (1500-1558) devenu roi des Espagnes le 14 mars 1516. Peut-être pour appuyer une candidature au trône de Naples pour lequel, en 1512, le pape Jules II della Rovere avait pensé à lui. À la fin du printemps 1517, la caravane est donc en Allemagne du Sud. C'est Cologne, puis Aix, Maestricht, Middelbourg : Louis d'Aragon y rencontre effectivement, une heure durant, « Charles Quint » qui attend un bateau pour gagner son lointain royaume hispanique. Puis c'est Bruxelles, où Louis découvre les maîtres du Nord, et en particulier Jérôme Bosch et son *Jardin des délices*, dans le palais du comte de Nassau. Il va contrôler, le 30 juillet, l'état d'avancement d'un travail important, commandé par le pape, une tapisserie d'après *La Remise des clefs à saint Pierre*, du Pérugin : elle est non seulement « magnifique », peut-il annoncer, mais terminée.

Puis c'est Gand, avec *L'Agneau mystique* des frères Van Eyck, *« la piu bella opera de'Christiani »*… Suite du programme : un passage à Londres ; mais en cette année 1517, il y sévit une sévère épidémie de suette, maladie infectieuse terriblement contagieuse et terriblement mortelle. Aucune hésitation : « Sa Révérence annula son départ et décida d'aller rendre visite au Roi Très-Chrétien à Rouen. » On y est le 14 août : le cardinal, accompagné du maréchal de Lautrec, gouverneur du Milanais, de Trivulce en personne et d'un cousin, le comte de Laval, gouverneur de Bretagne, salue le roi, lui-même en compagnie de son épouse, la reine Claude, et de la

reine mère, Louise de Savoie, suivie de sa sœur Philiberte, jeune veuve – on l'a vu – de Julien de Médicis.

Après avoir ainsi rencontré, en l'espace d'un mois, les hommes les plus puissants du temps, sur le point de s'affronter trente années durant, le bouillant cardinal est coincé à la cour française, pour « vingt jours de podagre », c'est-à-dire de goutte invalidante. Au bout de ces trois semaines de martyre, par petites étapes et en litière, il va ensuite gagner Paris, pour visiter la Cité, la Sainte-Chapelle, Saint-Denis et ses tombeaux, avant de prendre la route de l'Ouest, par Lisieux, Caen, le Mont-Saint-Michel, que l'on atteint avec un guide et à marée basse, et Gaillon, où le cardinal est hébergé au château que vient d'élever Georges d'Amboise (mort en 1510). C'est un édifice exemplaire, que les Italiens ont immédiatement tenu pour « un chef-d'œuvre de l'architecture civile moderne » (Chastel), et sur lequel Isabelle d'Este elle même s'est fait établir un long rapport. Puis c'est Rennes, Nantes et, de là, on remonte la Loire jusqu'à Blois. On est maintenant en Val de Loire, où le cardinal va effectuer une manière de pèlerinage auprès des Italiens de ce qui est devenu la région capitale : sa première visite est pour l'ermitage de François de Paule, le saint calabrais en voie de canonisation, et enfin, laissant en arrière sa pléthorique caravane, Louis d'Aragon, accompagné de son seul chapelain et secrétaire, vient rendre un pieux hommage au vieux maître, le plus prestigieux ambassadeur d'Italie auprès du souverain français, Léonard de Vinci, pour une visite détaillée dans l'*Itinerario* : « Notre maître se rendit avec nous dans un faubourg voir messire Léonard de Vinci, un vieillard de soixante-dix ans, le peintre le plus célèbre de notre temps. » Il aurait alors présenté au cardinal, sans doute dans un salon particulier, trois tableaux : « Le portrait d'une jeune dame florentine, peint "au naturel" à la demande du *quondam* [disparu] magnifique Julien de Médicis, un saint Jean-Baptiste jeune, et la Vierge avec l'Enfant assis sur les genoux de sainte Anne […] trois ouvrages absolument parfaits. » Vu sa paralysie de la main droite, ajoute-t-il, inutile

d’attendre de lui de nouveaux chefs-d’œuvre (*« cosa bona »*), même si André Chastel se demande si chapelain et cardinal, voyant Léonard (gaucher) dessiner ou écrire de la main gauche, n’en ont pas un peu vite conclu à une infirmité du côté de la droite… Il a à ses côtés, continue de Beatis, un Milanais qui travaille « assez bien », et comme il ne peut plus *colorire* avec sa *dulceza* coutumière, il se consacre plutôt, donc, au dessin et à l’enseignement (*« insignare ad altri »*).

Mais, surtout, les deux hommes ont été subjugués devant les réalisations de Léonard en matière d’art scientifique, et d’abord anatomique. « Ce gentilhomme a écrit sur l’anatomie comme personne ne l’avait jamais fait, d’une manière complète, avec des illustrations des membres, des muscles, tendons, veines, articulations, intestins et de tout ce qui constitue le corps humain, mâle et femelle. Nos yeux ont vu tout cela [*visto oculamente*]. Il nous a déclaré qu’il avait disséqué plus de trente corps masculins ou féminins de tous âges. » Témoignage précieux de l’effet que pouvait produire sur des contemporains, cultivés mais profanes en matière de science, le spectacle des planches anatomiques de l’artiste, portées sur ce qui est devenu pour nous ses *Carnets*. Et que dire de ses projets (jamais réalisés) de publication d’ouvrages techniques fort divers et qui couvraient une bonne partie des savoirs du temps ? « Il a également rédigé de nombreux volumes en italien sur l’hydraulique, les machines et d’autres sujets. Publiés, ces ouvrages seront passionnants et utiles. » Ce qui suffit à montrer combien Léonard avait l’intention de rationaliser et rendre présentables les feuillets de ces fameux *Carnets* dont les regroupements actuels comportent forcément une part d’arbitraire mais qui, une fois reclassés et transcrits au propre, n’étaient certainement pas destinés à demeurer dans l’ombre.

Après Amboise, c’est Blois, où l’un des meilleurs cavaliers du siècle, le grand écuyer Roberto Sanseverino, comte de Caiazzo, dirige les haras royaux. On quitte Blois le 13 octobre. Le 20, on est à Lyon, « la plus belle

ville de France ». Bientôt on gagne Chambéry, Avignon, la Sainte-Baume puis, après avoir longé la côte, Gênes, avant un retour définitif au pays, célébré à Rome par un banquet ordonné en l'honneur du cardinal par le pape lui-même, le 16 mars 1518. Apparat qui ne peut manquer de donner tout son sens à la visite de ce quasi-souverain, prince et grand de l'Église, au Cloux : l'Italie n'oublie pas Léonard ; sa présence en France, loin d'être ressentie comme une offense, semble plutôt s'inscrire dans la logique de la haute diplomatie du temps, en l'occurrence celle de l'Église Médicis.

Léonard peintre : les derniers feux

Si l'on en croit le secrétaire, c'est donc un artiste diminué qui séjourne au Cloux, un artiste incapable de produire des œuvres à la hauteur de celles de naguère. Est-ce à dire que cette infirmité paralysante l'aurait empêché de mettre la dernière main aux tableaux qu'il a réussi à emporter jusqu'en Touraine ? Difficile d'en juger, bien entendu, mais cette paralysie ne fut pas assez invalidante pour l'empêcher de tracer d'une main assurée non seulement les croquis architecturaux précédemment évoqués, mais aussi des dessins (comme l'a bien vu le chapelain) d'excellente facture : les fameuses « trois figures dansantes » conservées à Venise, ou le célèbre croquis du château royal d'Amboise[22], ou bien encore l'élégante *Jeune femme dans un paysage*, à la pierre noire, conservée dans les collections royales anglaises[23], et qui désigne, toujours souriante, un point que nous ne connaîtrons jamais, hors du cadre du tableau.

Les premiers mois de 1518 paraissent bien l'ultime période créative de Léonard. *« A 24 dj giugno il dj dj san giovannj 1518 in āmbosa nel pallazzo del Clu*[24] *»*, écrit-il (le 24 juin) au centre et en haut d'un feuillet du *Codex Atlanticus* (f. 249 v. b) : cette indication est la dernière notée de la main de l'artiste, sur une double page, préparée au noir de fusain et dévolue à ces

études géométriques qui l'ont constamment obsédé. Contemporains de celui-là, plusieurs feuillets, en papier français, reflètent aussi, sans ordre, ses obsessions de toujours : ainsi le f. 98 du *Codex Atlanticus* juxtapose-t-il la figure d'un chat (ici occupé à se lécher le corps) – figure dont Léonard n'a cessé de modeler, sa vie durant, à travers des variations sans nombre, la fluide et souple plastique – et plusieurs de ces complexes lunules, sources de tant de beaux problèmes de géométrie !

Mais ce sont les célèbres dessins diluviens de Windsor qui apparaissent comme le testament artistique léonardien. En réaction, peut-être – Léonard ayant la mémoire longue –, au *Déluge* de Michel-Ange : à la chapelle Sixtine, ce Déluge, drame cosmique, est envisagé comme un vrai désastre pour l'humanité, tandis que chez Léonard, c'est un cataclysme en soi, sans référence directe au contexte biblique. Ces multiples dessins à la pierre noire[25] illustrent en quelque sorte l'aboutissement d'une longue méditation sur l'essence des phénomènes atmosphériques. Ici, surtout, deux étapes graphiques : un feuillet[26] préparatoire avec des considérations sur les mouvements de l'eau et du vent, de la main de Melzi, selon Pedretti, et corrigées de celle de Léonard, ainsi que des ébauches servant de prélude (ou de brouillon) au spectaculaire *Déluge* du feuillet 12380, où l'explosion d'une montagne, causée par l'irruption déchaînée d'une rivière surgie des abîmes suscite la formation d'une corolle de rochers, le tout adorné d'un commentaire : « Et quand les flammes du feu seront mêlées aux nuages de fumées et d'eaux, alors il se créera des nuages ténébreux et opaques. » Ce commentaire se conclut sur une ouverture vers le projet essentiel : « Et le reste de ce discours sera traité distinctement dans le livre de peinture. » Cette vision dantesque de la grande catastrophe biblique rejoint donc le souci de l'homme de savoir qui, jusqu'au bout, est resté avant tout un peintre : celui de composer, sur son art, une œuvre nouvelle, fruit de la longue réflexion qui l'a plus d'une fois empêché de mener son travail jusqu'à l'achèvement, un nouveau *De pictura* à même de prendre la place

de celui (1435) d’un polymathe qu’il a toujours admiré, son compatriote Leon Battista Alberti.

EO… AR… DUS… VINC…, ou l’apothéose de l’artiste

Le 23 avril 1519, Léonard, *Pictore del Re*, « considérant la certitude de la mort et l’incertitude de son heure », dictait son testament, devant le notaire royal du bailliage d’Amboise, Guillaume (« Guglielmo ») Boreau. Après y avoir recommandé son âme à Dieu, à la Vierge Marie, à monseigneur saint Michel et à tous les bienheureux anges, saints et saintes du paradis, il demandait que son corps fût porté, pour y être enseveli, jusque dans l’église Saint-Florentin d’Amboise par les chapelains « du lieu », suivis du collège des moines, du recteur, du prieur, des vicaires et chapelains de l’église de Saint-Denys d’Amboise, des frères mineurs « du lieu », cela après trois grandes messes, avec diacre et sous-diacre, sans préjudice de trente messes basses de saint Grégoire. Derrière le cercueil, soixante torches, portées par soixante pauvres à la rémunération desquels pourvoira le fidèle « Melzo ». Nonobstant, le *Testatore* accorde à ce Messer Francesco del Melzo, gentilhomme de Milan, pour récompense et remerciement de ses services passés, tous les livres en sa possession, et tous les instruments et *portracti* touchant son art et industrie de peintre. À Battista de Villanis, son serviteur, reviendra la moitié d’un jardin, hors les murs de Milan (*« che a fora a le mura di Milano »*), et l’autre moitié de ce jardin à Salaï, « son serviteur » également – jardin sur lequel ledit Salaï a édifié et construit une maison, « laquelle sera et restera à perpétuité à lui, ses héritiers et successeurs ». À Mathurine, sa servante (*« fantescha »*), revient une robe de bon drap noir (*« una veste de bon pan negro »*),

« foderata de pelle » (« doublée de fourrure »), et 2 ducats payables en une seule fois. Aux pauvres de l'hôpital de Dieu et de Saint-Lazare d'Amboise, 70 sous tournois. À « Melzo » encore, le reliquat de sa pension, le produit de toutes ses créances et toute sa garde-robe, pour les tracas que lui vaudra l'exécution de ce testament. Florence n'est pas oubliée : les 400 écus « du soleil » (*« del sole »*) dans les mains du camerlingue de Santa Maria Novella reviendront à ses frères « charnels » (*« carnali »*) résidents à Florence. Testament acté en présence du vicaire de Saint-Denys d'Amboise, de religieux français, de plusieurs de leurs homologues italiens du couvent des frères mineurs d'Amboise et, bien sûr, de Melzi. Texte révélateur : Léonard, au Cloux, se repose essentiellement sur Melzi, qualifié, à juste titre, de « gentilhomme de Milan », beaucoup plus, en tout cas, que sur Salaï, son « serviteur », et Léonard, visiblement, dispose, sinon d'une fortune, du moins de fonds suffisants pour des obsèques conséquentes et de non négligeables legs. Remarquable aussi, l'étroitesse numérique de l'entourage du peintre, en cet exil doré du Cloux, où ne demeure à ses côtés qu'un personnel bien réduit, sans qu'il soit fait mention du moindre disciple, en dehors des incontournables Melzi et Salaï.

Sur ce que furent ses derniers mois, les textes ne nous disent rien, jusqu'au récit qu'en reconstitue trente ans plus tard Vasari : « Devenu vieux, il resta de longs mois malade et, se voyant près de la mort, il voulut s'informer avec soin des choses de notre bonne et sainte religion chrétienne et catholique ; s'étant confessé et repenti avec force larmes, quoiqu'il ne pût plus se tenir debout, soutenu dans les bras de ses amis et serviteurs, il voulut dévotement recevoir le Très Saint Sacrement hors de son lit. Le roi, qui le visitait souvent de la façon la plus amicale, survint sur ces entrefaites ; par respect, Léonard se dressa sur son lit, lui exposant la nature et les vicissitudes de sa maladie, et montrant en outre combien il avait offensé Dieu et les hommes en n'ayant pas fait de son art l'usage qu'il convenait. Il lui prit à ce moment un spasme avant-coureur de la mort ; le

roi se leva et lui prit la tête pour l'aider et pour lui témoigner sa faveur, afin de soulager ses souffrances ; mais ce divin esprit, reconnaissant ne jamais pouvoir recevoir honneur plus grand, expira dans les bras du roi, à l'âge de soixante-quinze ans. »

Impossible matériellement, puisque la cour, en ce 2 mai fatidique, est à 200 kilomètres de là, à Saint-Germain-en-Laye, où la reine Claude a accouché, le 31 mars, du futur Henri II, cette scène, totalement inventée par Vasari, vaut apothéose. Les *Vies* de Vasari se veulent, comme l'exigent les lois du genre, exemplaires. Et ici, avec le trépas de Léonard dans les bras de son souverain, on frise l'idéal ! Celui de l'artiste revenu à Dieu et confessant le mauvais usage « de son art » en s'excusant ainsi, sous la plume du biographe, de ses sulfureuses études anatomiques, avant de laisser aller son corps mourant sur le giron de son roi mécène et bien-aimé. De là aussi son épitaphe, dans le goût antique, du poète Gianbattista Strozzi l'Ancien, telle que la transcrit ensuite Vasari :

> Léonard de Vinci ? Que dire de plus ? Un génie divin, une main divine
> Lui valurent de mourir sur le giron royal.
> Son mérite et sa fortune permirent l'édification, à grands frais, de ce monument.

Épitaphe dont on s'est demandé si le pseudo-récit de Vasari n'était pas tout simplement l'illustration… En renforce ensuite le poids une épigramme d'un auteur inconnu, peut-être d'ailleurs de Vasari lui-même, puisqu'elle paraît un condensé des jugements émis un peu plus haut, dans la *Vie*, sur les innovations techniques de l'artiste :

> Tu connais sa race et sa patrie. L'immensité de sa gloire t'est connue : c'est ici, sous cette terre, que repose Léonard. Avant

> toute autre, sa main savante a imposé les ombres profondes à la peinture et les couleurs à l'huile. Il a su couler dans le bronze les corps des hommes et des dieux, et forger une âme pour les chevaux qu'il a peints.

Conformément à ses vœux, Léonard est enterré dans la collégiale Saint-Florentin, et Vasari, dans la première version de ses *Vies*, en 1550, rapporte que sa plaque tombale porte les mots *Sinu Regio* – formule peut-être à l'origine de la légende de la mort de l'artiste sur le « giron royal ». Son corps y demeure jusqu'à ce que l'ancien consul (provisoire) Roger Ducos, à qui Napoléon l'a offerte, décide, incapable d'en assurer l'entretien, de détruire la collégiale aux deux tiers : ses pierres, tombales et autres, sont alors vendues et dispersées entre 1806 et et 1810, comme le sont aussi les os des défunts. L'endroit tombe dans l'oubli jusqu'à ce qu'en 1863, avec le renouveau des études renaissantes, un inspecteur général, Arsène Houssaye, se lance dans des investigations au résultat spectaculaire : la découverte des ossements d'un homme de cinq pieds six pouces, d'« un écu d'argent à l'effigie d'un François Ier sans barbe » et, sur la plaque de la sépulture, d'une inscription fort lacunaire : *EO… AR… DUS… VINC*. La taille du squelette (1,77 mètre) correspond à ce que l'on croit savoir de celle de [L]EO[N]ARDUS VINC[IUS]. Le crâne, avec ses huit dents, apparaît comme celui d'un septuagénaire, et François Ier, à l'époque de sa rencontre avec l'artiste, ne portait pas de barbe. On fait donc venir Joseph Nicolas Robert Fleury (1797-1890), peintre lui-même et directeur de l'Académie de France à Rome, qui, selon Arsène Houssaye, « a touché le crâne avec respect et y a reconnu le fier et pur dessin de cette tête humaine et divine qui a contenu un monde ». On transfert alors ledit crâne à Paris, on le présente à Napoléon III, puis on le renvoie à Amboise, dans un coffret de plomb, avant, en 1874, d'enterrer solennellement la totalité des ossements dans la chapelle Saint-Hubert du château d'Amboise, où ils se trouvent

aujourd’hui. Quant au zélé Arsène Houssaye, il avait publié dès 1869 son *Histoire de Léonard de Vinci*, où le récit des fouilles apparaît en appendice, consacrant dès lors la légende, durable, d’un Léonard résolument français, dont le sol national abrite les précieuses reliques.

18

L’héritage : l’œuvre

Des tableaux « français »

Totalement dédoublée, la postérité de Léonard apparaît comme une étrange construction. D’un côté, des œuvres. Et en particulier un petit nombre de tableaux à la célébrité incomparable et dotés d’une destinée originale, sans rapport aucun avec leur vocation première, au point de devenir des lieux communs, que le monde entier s’est appropriés pour y plaquer ses fantasmes, sans craindre d’en tordre ni le sens ni la forme. Et de l’autre un homme, dont les siècles à venir ont tracé ou reconstitué la silhouette, un moment oubliée, au gré des grandes modes du temps, jusqu’à ce que notre époque en réunisse tous les talents sous le concept commode et globalisant de « génie ».

Vu l’enthousiasme avec lequel, selon la légende, François Ier avait accueilli le vieux maître, on a longtemps été persuadé que le roi avait acheté d’emblée les œuvres qui, tant bien que mal, l’avaient accompagné en France. Il semble aujourd’hui que les choses soient un peu plus compliquées[1]. Premier point important : ces tableaux ne figurent pas dans le testament de Léonard. Les aurait-il alors déjà vendus ou donnés à

François Ier ? Peu probable, un tel transfert de biens ne pouvant passer inaperçu. Plus vraisemblable : Léonard en avait fait directement cadeau à Salaï, l'inventaire de ses biens, établi après sa mort, en 1525, à Milan, faisant état d'un *« quadro* ["tableau"] *de Santa Anna »*, d'un *« quadro dicto la Honda C »* (*La Joconde* ?), d'un *« quadro cum uno Santo Johanne Grando »*, un *« quadro cum uno Santo Hieronimo Grando »*, un *« quadro cum una meza nuda »*. Même si le nom de Léonard n'apparaît pas sur le document, les estimations qui y figurent, pour ces œuvres, ont fait penser qu'il s'agissait là d'originaux, la cote personnelle de Salaï n'ayant jamais atteint pareils sommets.

Mais c'est sans doute Bertrand Jestaz[2] qui a reconstitué au plus près, en 1999, l'itinéraire des tableaux « français » de Léonard après la mort de leur auteur. Sur un document du 13 juin 1518, établit-il, Jean Grolier de Servières (1479-1565), trésorier de France et de Milan, fait provision « a messire Salay de Pietrodorain, paintre, pour quelques tables de painctures qu'il a baillées au roi », de la somme de 2 604 livres 3 sols et 4 deniers tournois, somme considérable, sans rapport, là non plus, avec la valeur, sur le marché de l'art, des œuvres de Salaï. Elles ne pouvaient donc correspondre qu'à celles du seul maître présent dans l'entourage dudit Salaï : Léonard. Hypothèse intéressante qui a le mérite d'expliquer pourquoi Salaï semble quelque peu oublié dans le testament de Léonard, puisqu'il aurait déjà la jouissance de ses œuvres majeures. François Ier aurait donc, en ce mois de juin 1518, acheté à Salaï les grands tableaux que nous connaissons, tandis que ceux mentionnés dans l'inventaire de 1525 auraient été largement surévalués. Le prouverait un autre document, de décembre 1531, où la sœur de Salaï, Lorenzuola Caprotti, dépose, pour gage d'une dette, neuf tableaux d'une valeur totale de 241 livres – tableaux qui évoquent évidemment l'œuvre de Léonard, puisqu'il y a là notamment une « figure de sainte Anne avec une figure de la Vierge Marie et une figure de Dieu avec l'agneau », une « figure de Joconde » et des « images de saint

Jean ». Ces tableaux ne seraient donc que des copies, les originaux ayant été depuis longtemps vendus à François Ier par un Salaï dont les contemporains constatèrent, aussitôt après l'opération, une nette amélioration du niveau de vie.

En juin 1518, François Ier a donc acheté à tout le moins *La Joconde* (dont Salaï conserverait alors une copie), le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, la *Sainte Anne*, trois tableaux qu'au Cloux on a fait voir (sans doute dans une salle d'apparat) à Antonio de Beatis, mais sans doute aussi des œuvres conservées dans les ateliers, dont une probable *Léda* aujourd'hui disparue. Plusieurs d'entre elles demeurent alors dans les résidences royales du Val de Loire, comme la *Sainte Anne* dans une chapelle, à Blois ou à Amboise. En 1540, la collection royale est rassemblée à Fontainebleau, où le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus*, exposé aux vapeurs chaudes et aux miasmes des salles de bains, se détériore considérablement. On ne sait trop où s'y trouve *La Joconde*, qui ne rejoindra qu'en 1600 le cabinet des peintures. Mais si, une fois au Louvre, le *Saint Jean-Baptiste/Bacchus* et la *Sainte Anne* vécurent, somme toute, des jours paisibles en leur musée, seulement troublés par de ponctuelles et salutaires restaurations, il n'en va pas de même pour *La Joconde* qui, au-delà des manies interprétatives, suscita, on le verra, des passions solidement intégrées dans le réel. Avant cela, toutefois, on eut le spectacle étrange d'une aristocratie française en admiration devant une œuvre absolument italienne, qu'elle dut se résoudre à s'approprier par procuration, faute de pouvoir l'arracher à son mur milanais.

La Cène, française par délégation

Si Léonard fut, après sa disparition, l'objet d'une réelle adulation, ce ne fut pas en effet pour *La Joconde*, mais pour un travail exécuté à Milan au bénéfice du monastère Santa Maria delle Grazie, la fameuse *Cène*[3]. Paolo

Giovio, en 1527, dans sa *Leonardi Vincii Vita*, fait à ce sujet un singulier rapport : « Tombé en admiration devant le Christ dînant avec ses disciples, sur un mur de Milan, le roi Louis, dit-on, fut pris d'un tel désir de cette œuvre qu'il demanda autour de lui, tout en la regardant *anxie*, si, en découpant le mur, on pourrait l'emporter en France, même s'il fallait abîmer ce remarquable réfectoire. » Épisode corroboré par le peintre portugais Francisco de Hollanda, en 1548, dans son traité *Da pintura antiga* (« De la peinture antique »)[4] : « Le roi de France, à Milan, voulait transporter en France un mur sur lequel était peinte la *Cène de Notre Seigneur*, de la main de Léonard de Vinci. » Vasari est encore plus précis : « La noblesse de ce tableau, pour sa composition et pour l'incomparable soin mis à son exécution, inspira au roi de France la volonté de le faire venir dans le royaume. Aussi chercha-t-il des architectes capables, à grand renfort de poutres de bois et de fer, de le protéger assez pour un transport sans danger. Sans regarder à la dépense que cela impliquait, tellement il en avait envie. Mais il était fixé au mur, Sa Majesté resta sur sa faim (*"se ne porta la voglia"*) et il resta à Milan. » Trop belle anecdote, sans doute, pour être vraie : au chapitre XXXV de son *Histoire naturelle*, Pline l'Ancien rapporte déjà que Caligula s'éprit tellement d'un tableau représentant Atalante et Hélène nues, incrusté dans le mur d'un temple de Lanuvium, qu'il fut pris du désir de l'en arracher.

Même enthousiasme, donc, chez François Ier, de passage au monastère en 1520, que chez le fantasque empereur romain… Et chez les résidents français en la ville de Milan, employés à des titres divers dans l'administration du duché, qui commandent copie sur copie de *La Cène*, puis, de retour en France, communiquent cet enthousiasme à leurs compatriotes, au point que pendant le seul XVIe siècle, on ne compte pas moins d'une cinquantaine de reproductions de ce monumental tableau[5]. Ainsi Antoine Turpin, sieur (berrichon) du Bouchet et de Nozay, trésorier et receveur général du duché de Milan, en demande-t-il une version au peintre

milanais, particulièrement apprécié des Français, Bramantino[6]. Le protonotaire apostolique et doyen du chapitre cathédral de Sens, Gabriel Gouffier, en commande une le 15 juin 1506 à Marco d'Oggiono – un des meilleurs élèves de Léonard : elle est actuellement au musée d'Écouen. Et, dans les années 1520, le procureur général au Sénat de Milan jusqu'en 1519 (il sera ensuite attaché au Grand Conseil du roi), Jean V Burdelot[7], s'en fait réaliser une autre encore, aujourd'hui dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois. Une autre, une détrempe sur toile assez peu fidèle, destinée au réfectoire du couvent des cordeliers de Blois, est actuellement déposée au musée des Beaux-Arts de cette ville. Une autre encore fut commandée par Guillaume Petit – ou Parvy –, évêque de Troyes, pour sa cathédrale, entre 1519 et 1527 : lui non plus n'avait jamais mis les pieds à Milan, mais il avait été un proche de la cour, en tant que confesseur de Louis XII, de François Ier et de Louise de Savoie. Troyes était d'ailleurs riche d'une autre *Cène*, en albâtre, partie d'un triptyque, au cœur de l'église Saint-Jean-au-Marché, et attribuée à Jacques Juliot dit l'Aisné, actif à Troyes en 1524 (décédé en 1564). La copie est certes un peu lointaine : Judas en est absent, et si on y reconnaît les positions et gestes de plusieurs apôtres de *La Cène* de Léonard, plusieurs autres, vu l'exiguïté de la représentation, sont debout à l'arrière-plan.

Et bien sûr, la reine des copies, celle du Vatican, offerte en 1533 par François Ier au pape Clément VII lors du mariage de son fils Henri de Valois avec Catherine de Médicis, nièce du pape, tous deux âgés de quatorze ans. Tout se passa à Marseille, le mardi 28 octobre 1533. L'union, éminemment politique, renforçait l'alliance entre la France et le Vatican, au grand dam de Charles Quint, qui venait de laisser un souvenir cuisant à Rome, saccagée à peine six ans plus tôt par ses lansquenets. Ce fut somptueux : le pape était arrivé dès le 11 sur sa magnifique galère *Reale* escortée de quatre navires pour le transport des chaises à porteurs et du matériel religieux. Le 12, la jeune épousée fit son entrée dans Marseille, derrière Clément VII et ses

cardinaux en habit rouge. Le lendemain, ce fut le tour du roi et de ses deux fils, puis, le jour suivant, celui de la reine et du dauphin de France. Vint enfin la journée de la cérémonie, avec Catherine et la reine en vêtements de brocart de soie rehaussé de perles et de diamants. Et ce fut enfin le moment des échanges de cadeaux. Du pape, le roi reçut un coffret de cristal de roche et d'argent enchâssant une corne de licorne (en fait une dent de narval), et il lui offrit en retour une tapisserie en soie, argent et or à l'image de *La Cène* de Léonard qui impressionna vivement le public, comme en témoigne un bourgeois de Marseille, Honorat de Valbelle[8] : « Je crois que cette tapisserie est la plus riche et la mieux faite qu'on ait jamais vue avec des personnages si bien tissés qu'on dirait des vivants ; tout le monde les regardait comme des merveilles, tant ils étaient beaux et somptueux, et l'on ne pouvait se rassasier de les voir. » Problème : cette tapisserie merveilleuse sort pratiquement, pour nous, du néant, en cette année 1533 où un document fait cependant état de la forte somme (1 897 livres) allouée, au mois de novembre, à l'orfèvre royal, Nicolas de Troyes, pour la rehausser de soie d'or et d'argent ainsi que de drap de toile jaune. La présence du blason du roi de France et des emblèmes de sa mère Louise de Savoie ne laisse aucun doute : la commande première fut royale, sans doute du temps de Louis XII, et la tapisserie elle-même dut être tissée entre 1516 et 1524 – année de la mort de Claude de France, dont l'initiale y figure, au côté de celle du roi, dans un cartouche latéral. La ressemblance de cette tapisserie avec son modèle milanais est frappante : le *sfumato* de Léonard a été reproduit par la technique dite de la hachure, qui confère aux personnages une vie et une humanité étonnantes, plus pathétiques, peut-être, que sur l'original. La sévérité milanaise s'en trouve même atténuée et d'élégantes arcades prennent la place, à l'arrière-plan, des trouées carrées de l'archétype, arrière-plan constitué d'un paysage riant avec château, ruisseau et montagnes, dans le goût de l'Europe du Nord, même si les grotesques, sur les côtés, rappellent ceux, récemment découverts, de la *Domus Aurea*

romaine. Mais l'empreinte léonardienne demeure extrêmement présente dans l'œuvre entière : pourquoi alors ne pas imaginer, certes sans preuve aucune, que l'artiste ait lui-même au moins supervisé, au Cloux, la transposition de son modèle milanais sur ce nouveau matériau, en donnant à une partie du décor une touche plus nordique et, avec ces tout nouveaux grotesques, plus moderne ? Demeure cependant la question, non résolue, de l'auteur du carton, même s'il est tentant d'y voir un artiste véronais, Matteo del Nassaro, présent en France à l'époque et à l'origine de quatre-vingt-douze scènes tirées des *Bucoliques* de Virgile destinées à la « chambre de parade » de Louise de Savoie aujourd'hui disparue. Reste pendante une autre question : celle du lieu exact (sans doute flamand) de fabrication de la tapisserie.

Ce chef-d'œuvre, offert au pape Clément VII par François Ier, figure dans les collections pontificales à partir de 1536. Au Vatican, on ne l'exposa que lors d'un nombre défini de rituels : pour la spectaculaire procession de la Fête-Dieu, en particulier, et, le jeudi saint, lors de la célébration du lavement des pieds dans la *Sala Ducale* du palais apostolique, cérémonie où le pape « lavait » les pieds de treize apôtres figurés par autant de prêtres. Cette utilisation ponctuelle mais régulière détériora vite la délicate tapisserie, qu'un tisserand du nom de Lamberto Laplanche dut restaurer en 1681, tâche reprise en 1763 par un peintre, Stefano Pozzi, au niveau de la nappe. Ce fut insuffisant et il fut décidé, sous le pape Pie VI, d'en réaliser une copie. Sous la forme, d'abord, d'un tableau (conservé aujourd'hui encore au Vatican), par le peintre Bernardino Cocchi, qui effectua aussi le carton de la nouvelle tapisserie, exécutée par le tisserand Felice Cettomai puis par sa veuve. En 1795, le travail était apparemment terminé, la salamandre ayant été remplacée par les armoiries pontificales, et le nouveau panneau prit la relève de la tapisserie ancienne désormais préservée : c'est lui que l'on voit désormais aux événements

rituels, mais aussi lors des grands moments de l'histoire de l'Église comme, en 1929, la célébration des accords du Latran avec l'État mussolinien.

La Cène : lectures contemporaines

Considérée jusqu'au XIXe siècle comme le chef-d'œuvre de Léonard, *La Cène* ne fut guère bousculée avant la seconde partie du XXe, quand le signal de sa désacralisation fut donné par Salvador Dalí, avec un tableau de 1955 conservé aujourd'hui à Washington : de part et d'autre d'une étrange figure christique apparaissent les douze apôtres, indistinctement représentés, le visage penché, en oraison, sans que Judas soit reconnaissable. Désacralisation achevée, quelques années plus tard, par Luis Buñuel, dans son film *Viridiana* (palme d'or à Cannes en 1961) avec la Cène orgiaque « célébrée » dans le château dévasté de l'héroïne, par gueux et truands, sur l'air de l'alléluia du *Messie* de Haendel. Mais le travail de fond sur le thème fut ensuite (en 1986) mené par Andy Warhol, avec une centaine de sérigraphies créées peu avant sa mort pour le Palazzo Stelline de Milan, et qui montrèrent par l'exemple la souplesse de ce thème, susceptible de se prêter à un nombre sans limite de lectures. Telle l'interprétation, un peu déroutante, du peintre chinois Zeng Fanzhi : sur un tableau de 2001, les apôtres sont remplacés par douze jeunes pionniers du Parti communiste, foulard rouge sur le cou (marque d'honneur) autour de leur chef. Tous portent un masque et se partagent une pastèque, tandis que Judas, pour avoir cédé aux tentations de l'argent, porte une cravate jaune doré. L'œuvre avait de quoi rendre le régime perplexe : si les personnages y portaient les marques extérieures de l'idéologie communiste locale, le ciel, l'arrière-plan et les décorations latérales rappelaient vraiment l'art de la Chine traditionnelle, ce qui en brouillait nettement le message. Tout fut réglé

quand, le 5 octobre 2013, le tableau fut vendu, à Hong Kong, 19,35 millions d'euros.

Ainsi laïcisée, *La Cène* de Léonard allait dès lors pouvoir offrir aux causes les plus diverses un cadre d'expression des plus commodes. La firme Volkswagen le comprit dès 1997, en en tordant le sens sans scrupule expressif. Plus de parfum de trahison, ici, mais une ambiance de joie, avec, au-dessous de la (libre) reproduction de *La Cène* de Léonard, une proclamation, aussi vibrante que décalée : « Mes amis, réjouissons-nous car une nouvelle Golf est née ! » Tout autre ambiance, en 1998, avec le *Last Supper* de Raoef Mamedov, poignant ensemble de photographies d'une *Cène* où les apôtres sont remplacés par des enfants handicapés avec lesquels l'artiste a travaillé plusieurs mois durant. Sur celle du photographe Adi Nes, ces apôtres sont maintenant des soldats israéliens au repos, répartis selon le modèle original, devant des cafés disposés sur une table supportée par des tréteaux, mais dont les attitudes et les physionomies doivent suggérer une réflexion sur la proximité et la solidarité des combattants. Quant à la célèbre Bettina Rheims, elle sacrifia au moins deux fois à la tentation du détournement de *La Cène* : une première fois en 1997, avec des artistes (des musiciens) regroupés autour d'un Christ éclatant d'autorité sereine ; et une seconde fois en 2005, avec sa *Cène* féminisée, pour la marque de prêt-à-porter de Marithé et François Girbaud : y sont figurés douze femmes et un homme, autour d'un Christ féminin à l'attitude extrêmement travaillée (son corps lui-même représente une croix), devant une table marquée Spring 2005 A.D., signature de la nouvelle collection. Le travail causa le scandale attendu, et la campagne de publicité n'en fut que plus efficace.

La Cène n'offre guère plus maintenant que le souvenir à peine distinct d'une forme à même d'accueillir la figuration de n'importe quelle réunion d'une douzaine de personnes. Rien ne lui est épargné : de *La Cène* des Schtroumpfs assemblés autour du Grand Schtroumpf, ou de celle des poupées Barbie, la poitrine à l'air, de Catherine Théry (*Happy Meal*), ou

bien encore de celle des Playmobil de Pierre-Adrien Sollier, aux variations délirantes et souvent jubilatoires du célèbre photographe français Gérard Rancinan (*The Last Supper*, *The Big Supper*, *The Work of Jeff Koons Is Just Stupid*, *2000 Years after the Last Supper*, *Le Banquet des idoles*), en passant par *La Cène* de Jacopo Bassano détournée en *Cène en pleine partie de baby-foot*. Quant au caricaturiste du *Times* Morten Morlan, il choisit en avril 2009 de remplacer les apôtres par les principaux acteurs du G20 (on reconnaît Nicolas Sarkozy, Angela Merkel, Barack Obama) au milieu desquels le Premier ministre travailliste Gordon Brown s'écrie : *« Has anyone got thirty pieces of silver ? »* (« Quelqu'un a-t-il trente pièces d'argent ? »). Et que dire de la sinistre *Cène pendant la pandémie du coronavirus* du caricaturiste américain Sean Delonas, où seul figure à la table le Christ, bien entendu masqué ? Parodie presque aussi triste que les décors architecturaux où *La Cène* est réduite à son décor, aussi vide que la table, comme sur l'immense (2 × 3 m ; 1976-1979) acrylique de l'artiste allemand Ben Willikens.

Cette vogue, bien dans l'air du temps, de la parodie iconoclaste, articulée sur des relents de surréalisme plus ou moins conscients, n'empêcha pas l'immense succès que connut en 2019-2020 une autre *Cène*, celle du Vatican, heureusement invitée au Clos-Lucé.

Les tribulations françaises de *La Joconde*

L'accueil réservé à *La Joconde*, l'emblème absolu, pour nous, du génie léonardien, ne fut pas, au XVIe siècle, à la hauteur de l'engouement pour *La Cène*, et ne fut guère teinté, au départ, de cet enthousiasme mêlé de stupeur que le tableau déchaîne à coup sûr aujourd'hui : en témoignent, en temps normal, les foules recueillies qui stagnent ou défilent, au Louvre, devant lui. Comme les autres œuvres du maître, *La Joconde* ne fit d'ailleurs son entrée

à Versailles que bien tard : alors que les tableaux les plus importants aux yeux de Louis XIV s'y affichaient dès 1673, elle n'y apparut que dans les années 1690-1695, même si son faible encombrement lui valut d'être accrochée dans la petite galerie de l'appartement du roi, position privilégiée s'il en fut. En 1760, elle est dans le cabinet du directeur, à la surintendance des Bâtiments. Bonaparte la fait transférer en 1800 aux Tuileries et, en 1804, dans la Grande Galerie du Louvre. Même si, en 1851, elle a l'honneur de trouver une place dans le Salon carré, la notoriété, en dépit de l'enthousiasme perplexe des élites romantiques (voir plus bas), va vraiment lui venir soixante années plus tard, à la faveur d'un fait divers retentissant : son vol, le 21 août 1911, par un peintre et verrier italien, dans des circonstances tout à fait particulières.

Pendant les premières années du siècle, le Louvre a en effet dû subir plusieurs actes de vandalisme : ainsi la *Vierge à l'Enfant* de Boltraffio (1467-1516), peintre de l'entourage de Léonard, a-t-elle été largement balafrée. Pour protéger ses 1 600 tableaux, la direction décide donc de s'adresser à la maison Gobier, spécialisée, depuis Louis-Philippe, dans la taille de verres protecteurs. Et, heureuse circonstance, Gobier a sous la main un excellent ouvrier, peut-être le seul capable de tailler les verres appropriés aux tableaux italiens du Salon carré : un Lombard, Vincenzo Peruggia (1881-1925), à Paris depuis 1908. En fin de contrat, Peruggia, ce 21 août 1911, jour de fermeture, pénètre au musée à 7 heures du matin, en habit professionnel, et, une fois seul, va décrocher *La Joconde*, dont la petite taille en fait un objet transportable, la débarrasse, sous un escalier, de son cadre (cadeau de la comtesse de Béarn !) et de sa vitre et… l'emporte sans autre forme de procès par la cour Visconti (une légende veut même qu'un naïf et obligeant serrurier, rencontré fortuitement, l'ait aidé à démonter une serrure rétive). Le vol n'est découvert que le lendemain par les peintres Louis Béroud et Auguste Laguillermie, venus exécuter des copies du tableau. Alertés, les gardiens vérifient qu'il n'est pas chez Braun et

compagnie, photographes attitrés du musée. En vain : *La Joconde* a disparu. Le Quai des Orfèvres est immédiatement prévenu, comme il se doit, et dépêche au musée soixante inspecteurs conduits par le préfet Lépine : en dépit de fouilles approfondies, ils ne mettent la main que sur le cadre et la vitre, où le célèbre Alphonse Bertillon, directeur de l'identité judiciaire, repère une empreinte de pouce, que l'on compare aussitôt à celles des deux cent cinquante-sept employés du Louvre. Sans résultat. La nouvelle du vol se répand évidemment dans Paris, où c'est le choc – puis la panique (certains n'hésitent pas à mettre en cause un espion du Kaiser !). Quant à l'archéologue Théophile Homolle, directeur des Musées nationaux, en villégiature dans les Vosges au moment du vol (auquel il s'est d'abord refusé à croire), il doit démissionner, sous les quolibets des journaux satiriques : « Comment trouvez-vous la surveillance du Louvre ? Oh ! Molle ! », journaux qui s'en donnent dès lors à cœur joie : « *Veni*, *vidi*, mais plus de Vinci ! »

Il faut dire que le Louvre n'a rien alors du sanctuaire ordonné qu'il est aujourd'hui : il apparaît comme un bâtiment largement ouvert, où de pauvres hères trouvent fréquemment un précaire refuge nocturne. La responsabilité de ce scandale est donc largement imputée à la négligence du malheureux Homolle, contre qui la presse s'est déjà déchaînée en 1906 lors de la disparition d'une monumentale Isis, pour avoir, sous couvert d'enquête interne, un peu trop tardé à prévenir la police. En cet été suffocant de 1911, où l'actualité tourne lentement, beaucoup se demandent d'ailleurs si l'enlèvement de *La Joconde* n'est pas un coup organisé par tel ou tel organe (*Paris-Journal* ?) de presse pour, à tout le moins, dénoncer la passoire qu'est devenu le musée. Dans cette ambiance délétère, on nomme à la hâte un juge, Joseph Marie Drioux (vite surnommé « le marri de *La Joconde* »), qui se tourne vers le milieu intellectuel. Si le poète ô combien nationaliste Gabriele D'Annunzio a effectivement donné le ton en revendiquant le forfait (sans être pris au sérieux), le débat s'envenime avec

l'entrée en lice d'un proche (son « secrétaire ») d'Apollinaire, un jeune déserteur belge, Géry Pieret (alias baron d'Ormesan), qui, dans la presse, se prétend le voleur et réclame une rançon (150 000 francs) : l'affaire, de ce côté, se dégonfle vite, mais vaut au poète lui-même plusieurs jours (du 7 au 11 septembre 1911) d'incarcération (matricule 216 !) pour une autre affaire d'œuvres d'art volées : il faut dire qu'Apollinaire avait été compromis quelques années auparavant dans une histoire de statuettes ibériques (IIIe-IVe siècle) dérobées, au Louvre, par ledit secrétaire et vendues au sieur Ruiz Picasso, comme le nomme la note de police (l'une de ces statuettes servira en 1907 de modèle pour une des *Demoiselles d'Avignon*), à son tour longuement mais inutilement interrogé. Tous deux sont néanmoins mis en cause pour un vol autrement plus important, celui de *La Joconde*, avant d'être jugés et acquittés – avec un non-lieu – le 12 septembre 1911.

Pendant ce temps, la Société des amis du Louvre offre 25 000 francs pour la restitution du tableau, *L'Illustration*, 40 000, mais rien n'y fait. On songe même, pour masquer l'affaire, à remplacer le tableau par une excellente copie, conservée à Quimper. *La Joconde* va en fait disparaître deux longues années, dans le double-fond d'une valise en bois blanc, gardée dans sa chambre par Peruggia, chambre délabrée de la rue de l'Hôpital-Saint-Louis que néglige la police. Finalement, le verrier, qui entend rendre le tableau à sa patrie, le fait passer à Florence, où, le 13 décembre 1913, il contacte un propriétaire de galerie d'art, Alfredo Geri. Effaré, Geri décide de prendre l'avis de son ami Giovanni Poggi, directeur des Offices, qui, possédant des photographies détaillées du tableau, n'a aucune peine à l'authentifier. Tous deux préviennent la police, qui arrête Peruggia à son hôtel. Jugé les 4 et 5 juin 1914, ce soi-disant « patriote », pour qui *La Joconde* aurait été volée par Napoléon Bonaparte, ne sera condamné qu'à une légère peine de prison (un an et quinze jours, peine bientôt réduite à sept mois) et fera la guerre dans l'armée italienne avant de revenir à Paris, où il ouvrira un magasin… de peinture. Quant à *La Joconde*, on lui organise

une tournée d'adieu en Italie et elle retrouve, le 4 janvier 1914, *son* musée, le Louvre, en présence du président de la République et du gouvernement au complet[9].

La déconstruction d'un chef-d'œuvre

Mais l'*aura* dont bénéficie alors ce chef-d'œuvre italien surgi du passé lui vaut bientôt d'apparaître comme le représentant d'un classicisme suranné dont les détracteurs vont s'en donner à cœur joie, et le modèle de *La Joconde* originelle va être désormais sans cesse déformé, malmené et trituré. Au moment même du vol, en 1911, Mistinguett et la Belle Otero, grandes figures de la Belle Époque, se font déjà portraiturer en Joconde, dans la série « Les sourires qui nous restent », sur un numéro de *Comœdia Illustré*, le journal d'Henri Desgrange. Tendance vivace qui culminera avec la Joconde-Fernandel et/ou, en 1954, dans un genre (un peu) différent, l'*Autoportrait en Mona Lisa* de Dalí. Quant à l'iconoclaste Marcel Duchamp, il entre dans l'histoire de l'art avec sa célèbre *Joconde* moustachue (et barbue), un *ready-made* de 1919 intitulé *LHOOQ* (« elle a chaud au cul ») actuellement propriété du Parti communiste français. On dénombre à peu près, aujourd'hui, cent quatre-vingt Jocondes moustachues[10], souvenir, peut-être, du mouvement des Arts incohérents et du *Vénus demi-lot, ou le Mari de la Vénus de Milo* d'Alphred Ko-S'Inn-Hus, de 1886. C'est que *La Joconde* se masculinise facilement, souvent pour les besoins de la polémique politique : ainsi *Le Gardien du Louvre*, de Lucien Métivet, le *Portrait de M. Dujardin-Beaumetz* (sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts au temps du vol) signé, en 1912, de Léonard de Capy ; ou *Le Ministère des Joconds*, triptyque de Duchamp regroupant Doumergue, Monis et Caillaux dans un dessin du numéro de janvier 1914

de *Fantasio*, ou plus simplement la carte postale *Le Jocond*, représentant en 1916 Guillaume II, les mains ensanglantées.

La désacralisation est en marche. Ses formes se renouvelleront de décennie en décennie, jusqu'aux vingt-huit Jocondes à l'acrylique sur toile avec lesquelles Andy Warhol, en 1960, dénonce la banalisation contemporaine de l'image, et le thème de *La Joconde* détournée va dès lors prendre les dimensions d'un genre à lui seul, où tout devient possible. Depuis l'encore respectueuse *Déchirure* d'Henri Cadiou, la *Mona Lisa* au sourire démultiplié de Rafal Olbinski (2001), la *Mona Lisa à l'âge de douze ans* de Fernando Botero (1959), la *Gioconda* cubiste de José Pedro Costigliolo, jusqu'au *Mona Trooper*, casqué et lourdement armé, de Zig (Andrew Leipzig), tout droit sorti de *Star Wars*, ou la figure de… Yoda Lisa. Mais le processus avait peut-être atteint son paroxysme avec « La Fête à la Joconde » tenue dans la galerie Mathias Fels, en 1965 : Robert Filliou (1926-1987), sur son tableau *La Joconde est dans les escaliers* (1969), y ramenait Monna Lisa à l'état de concierge absente, matérialisée par un balai-brosse, un seau et une serpillière…

Les voix de Monna Lisa

Aujourd'hui, d'ailleurs, son image a changé de dimension : elle parle, et sur tous les tons. Cela vient de loin : en 1915, elle était déjà l'héroïne d'un opéra, *Mona Lisa*, grand succès du directeur de l'opéra de Stuttgart, Max von Schillings, un ami de Richard Strauss. Le livret en était dû à une actrice viennoise célèbre, Béatrice Dovsky, qui, émue par la nouvelle du vol, avait elle-même, au printemps 1913, écrit une pièce, *Mona Lisa*, retraçant la vie (imaginaire) du modèle. Affecté pendant la guerre aux services sanitaires allemands en France et en Belgique, Schillings, enthousiasmé par la pièce, eut alors le loisir de composer son œuvre. Créée à Stuttgart, sa *Mona Lisa*

connut 2 000 représentations. Il y est raconté par un frère convers, dans la chartreuse de Florence, l'histoire, assez sordide, de la Joconde, rebaptisée Fiordalisa : l'héroïne, triste épouse d'un vieux mari, reçoit la visite d'un amour de jeunesse, sous la forme d'un vendeur de perles envoyé par… le pape. Les deux jeunes gens sont surpris par le barbon, qui tue le jouvenceau en l'enfermant dans un coffre-fort où il meurt étouffé, pendant que la Joconde est violée par son époux légitime et s'endort (on ignore si elle survit ou non au crime).

Quelques décennies plus tard, en 1950, elle est chantée par le célèbre pianiste jazzman Nat King Cole (1919-1966), puis par sa fille Natalie Cole, sur une musique de Jay Livingston et des paroles de Ray Evans, triste et mélancolique complainte sur le mystère du sourire de la Joconde et la matérialité du personnage suscité par Léonard :

Mona Lisa, Mona Lisa, men have named you [11]
[…]
Do you smile to tempt a lover ?
Or is this your way to hide a broken heart ?
[…]
Are you warm, are you real, Mona Lisa
Or just a cold and lonely lovely work of art,
Mona Lisa, Mona Lisa ?

En 1958, autre ton avec une chanson écrite (paroles et musique) par Paul Braffort et interprétée, pour son premier disque, par Barbara, qui prête la parole à une Joconde franchement populaire, excédée devant l'admiration béate et universelle provoquée chez les innombrables spectateurs par le sourire que lui a octroyé Léonard, et dont elle donne, en conclusion, l'immortel secret :

C’est moi que j’suis la Joconde
Je suis connue par le monde,
Au Louvre où la foule abonde
Pour me voir on fait la ronde
[…]
Mon sourire vient d’outre-tombe
Attendez que l’vernis tombe
Attendez la fin du monde
Je sourirai sous les bombes, la Joconde, la Joconde…

Et Philippe Meyer, quelques années plus tard, enrichira ce texte des commentaires supposés des admirateurs du tableau, dans leurs langues respectives… Intégré dans le patrimoine mondial en tant que chef-d’œuvre absolu, le tableau – désacralisé en France par les nombreuses caricatures qu’on lui inflige depuis la fin du XIXe siècle – a vu son modèle se déconnecter, si l’on peut dire, de son support : autonome, la figure de la Joconde vit sa propre vie, et un iconoclasme à couleur populaire en a même fait un personnage interlope, surtout dans la littérature et le cinéma anglo-saxons, sans égaler, peut-être, le grand succès de Mick Micheyl (1922-2019), brillamment repris par Patachou (1918-2015), où la Joconde n’est plus qu’une prostituée bavarde et « cultivée » :

Messieurs, messieurs, si vous voulez
Enrichir votre boîte à idées
En ayant des pensées profondes
Venez bousculer la Joconde.

Bousculée, la Joconde l’est effectivement aujourd’hui, et son nom s’associe de plus belle à divers bas-fonds qu’il est censé magnifier : ainsi, dans *Mona Lisa Overdrive* (*Mona Lisa s’éclate*, 1988), de William Gibson,

figure de proue de la littérature « cyberpunk », prend-elle la forme d'une prostituée, droguée, qui vit dans un squat de Cleveland.

Résiste à cette démonétisation son irréductible sourire : ainsi dans *Le Sourire de Mona Lisa*[12], histoire édifiante d'une professeure d'histoire de l'art, où l'affiche laisse clairement entendre que seul celui de l'éclatante et tellement attendrissante Julia Roberts peut rivaliser avec ce sourire légendaire. Sourire très atténué en revanche dans le film jordanien, aussi amer que romantique, de Fadi G. Haddad, *When Monaliza Smiled* (2012).

La Joconde dans le roman national

Cette désacralisation, curieusement, n'a à aucun moment porté atteinte au statut essentiel de l'œuvre, celui de trésor national. Lors de la guerre de 1870-1871, elle n'avait certes pas eu droit à un régime spécial : le 29 août 1870, l'impératrice Eugénie, ayant décidé de mettre à l'abri trois cents tableaux du Louvre, avait choisi pour cache la ville de Brest, d'où l'on pourrait, en cas d'avancée des Prussiens, faire quitter la France, par mer, à ces chefs-d'œuvre. Le lieu de dépôt y serait l'Arsenal, bâtiment aussi robuste que complexe. Un premier train emporta donc jusque-là les œuvres-phares du musée, autour de *La Belle Jardinière* de Raphaël, tenue pour son joyau. *La Joconde* ne prendra place que dans le deuxième convoi. Finalement, ce sont soixante-quinze œuvres qui parvinrent ainsi à Brest, à quelques encablures de la frégate *Hermione*, prête, en cas de nécessité, à les embarquer. Heureusement, tableaux et dessins repartirent sans encombre, le 7 septembre 1871, encore une fois par train, vers Paris.

Pendant la guerre de 1914-1918, par la grâce du vol de 1911, *La Joconde* fait l'objet d'une attention particulière et on prend soin de la cacher à Bordeaux, puis à Toulouse. Mais quelques années plus tard, lors de la Seconde Guerre mondiale, le périple de cette vedette reconnue sera plus

compliqué. L'urgence, en juin 1940, c'est en effet d'arracher, autant que possible, le patrimoine français aux appétits débridés de l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg für die Besetzten Gebiete*[13], le butin nazi étant stocké au musée du Jeu de paume, où les « dignitaires », comme le maréchal Goering, viennent se servir. De là une évacuation en masse et en urgence des tableaux du Louvre. Quant à *La Joconde*, qui a déjà fait un passage au musée Ingres de Montauban en 1938, lors de l'invasion des Sudètes, elle a été, dans sa célèbre caisse MNLP n° 0 marquée de trois points rouges (signe de priorité absolue), envoyée dès le 28 août 1939 à Chambord, sorte de gare de triage d'où l'on répartit les chefs-d'œuvre du Louvre en grand péril, puis dans les caves du château d'Amboise, et le 14 novembre 1939, au château de Louvigny, dans le nord de la Sarthe, qu'elle quitte le 3 juin 1940, de nouveau, pour Chambord, puis pour l'abbaye de Loc-Dieu, dans l'Aveyron : l'endroit est trop humide et elle revient à Montauban. Le musée Ingres étant jugé trop proche d'un pont stratégique sur le Tarn exposé aux bombardements, elle repart ensuite vers Chambord et gagne enfin, le 13 mars 1943, le château de Montal, près de Saint-Jean-Lespinasse, dans le Lot. Ce n'est qu'en juin 1945 qu'elle peut rejoindre le Louvre.

Par la suite, elle voyagera peu. En dépit de sa fragilité, elle séjournera pourtant aux États-Unis du 14 décembre 1962 au 12 mars 1963 : après avoir, à l'invitation des époux Kennedy, traversé l'Atlantique sur le paquebot *France*, accompagnée d'André Malraux, dans sa caisse de bois et d'aluminium, elle sera exposée à Washington, à la National Gallery, et à New York, au Metropolitan Museum of Art, pour le plaisir d'un million sept cent mille personnes. Puis, d'avril à juillet 1974, elle sera au Japon. Ce passage rapide aurait-il alors inspiré à l'artiste Madsaki, un proche de Murakami, son étrange et dégoulinante version de *La Joconde* ? Depuis cette date, sous le numéro d'inventaire 779, dans la salle 711 du Louvre, figure officiellement le « *Portrait de Lisa Gherardini*, épouse de Francesco

del Giocondo, dite Monna Lisa, la Gioconda ou la Joconde, vers 1503-1519, peint à Florence, par Leonardo di ser Piero DA VINCI dit Léonard de Vinci ».

La naturalisation du *Traité de la peinture*

Non seulement Léonard fut le peintre que l'on sait, mais, chance inouïe pour la postérité, il eut le bon goût de lui laisser, dans le domaine, un véritable arsenal de réflexions techniques. En dépit de l'intérêt évident de pareil *corpus*, l'élaboration comme la transmission de ce qui aurait dû être, dans l'esprit de Léonard, un traité construit, furent toutefois des plus chaotiques. À la mort du maître, le fidèle Francesco Melzi recueillit ses innombrables notes et se mit notamment en devoir de rassembler ses écrits sur l'art. Mais lorsque lui-même disparut, en 1570, la tâche n'était pas terminée, même si le travail se trouvait malgré tout regroupé dans un manuscrit, en neuf cent quarante-quatre chapitres et huit sections : le *Codex Urbinas Latinas 1270* de la bibliothèque Vaticane, dont une cinquantaine d'exemplaires, plus ou moins complets, allaient dès lors circuler sous le titre de *Trattato della pittura*. La décision de le publier ne viendra que bien plus tard, pendant la seconde moitié du XVIIe siècle, sous l'impulsion d'un cardinal de grande culture, Francesco, neveu du pape Urbain VIII Barberini. Lors d'une mission diplomatique à Fontainebleau, le cardinal, si l'on en croit le rapport de son secrétaire Pozzo, était tombé en admiration devant une *Joconde* à qui « ne manquait que la parole » et qui « ravissait quiconque venait la contempler ». Ainsi pénétré de l'excellence du peintre, qu'il connaissait bien et dont *La Joconde* lui parut l'œuvre la plus achevée, il lui sembla capital d'en faire connaître la technique aux artistes contemporains.

Pour ce faire, rien de mieux que de s'appuyer sur le *Trattato* : l'érudit Pozzo réussit donc à se procurer l'exemplaire, parcellaire (il ne comprenait que les deuxième, troisième et quatrième sections), que s'était fait recopier un comte milanais, Galeazzo Arconati. Afin d'en parfaire l'édition, il le compara et compléta avec un autre manuscrit, milanais lui aussi, vers 1638. Quant aux illustrations, que Melzi avait recopiées, parfois un peu maladroitement, sur les feuillets de Léonard, il les fit reprendre par Poussin lui-même et commanda à Pier Francesco degli Alberti les diagrammes géométriques explicitant les développements d'optique et de perspective aérienne. Ces travaux, bien avancés, devaient s'interrompre en 1644, à la mort d'Urbain VIII, avec la disgrâce du cardinal-neveu Francesco. Pozzo se tourna donc vers la France et s'adressa alors à deux frères, envoyés à Rome par Richelieu dès 1640 pour, entre autres, y faire effectuer un certain nombre de moulages en plâtre d'œuvres antiques : Paul Fréard, sieur de Chantelou, et Roland Fréard de Chambray. Le manuscrit de Pozzo, confié à Chantelou, fut publié en 1651, chez Jacques Langlois, par Raphaël Trichet du Fresne, sous le titre de *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, « avec la vie de l'auteur par Raphaël du Fresne ». Y étaient joints, en italien également, « les trois livres de la peinture et le traité de la statue de Leon Battista Alberti, avec la vie du même[14] ». Suivit, toujours en 1651 et toujours chez Langlois, par Fréard de Chambray, une traduction française en trois cent soixante-cinq chapitres, le *Traitté de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois*. L'accueil, en France, fut enthousiaste, surtout au sein de la récente (1648) Académie royale de peinture et de sculpture[15], qui s'attacha surtout aux chapitres sur la perspective, et Charles Le Brun, peintre prestigieux, l'y porta aux nues. Enthousiaste, certes, mais pas unanime : le professeur de perspective à l'Académie, le graveur Abraham Bosse, gêné par des erreurs dans la transcription, du manuscrit à l'édition, de données mathématiques dans l'énoncé des lois de la perspective, le trouva fort imprécis. La faute en

incombait, à ses yeux, aux éditeurs, coupables d'avoir publié un document que n'eût pas approuvé Léonard, « ramas de pensées écrites en divers temps, à mesure qu'elles venoient en l'imagination de l'auteur, ou qui les pouvoit avoir recouvrées d'ailleurs […], veues leurs grandes inégalitez ; ny qu'il les eust mis en un si mauvais ordre, y laissant tout ce qu'il y a de mauvais et de dangereux à suivre ; ensemble d'un nombre importun de redites, faiblesses, contradi[c]tions, et beaucoup d'obscuritez, s'il eust voulu le faire imprimer ». Bosse alla très loin : il s'agissait là d'un « estrange galimatias et alleguez ridicules et impossibles, qui absolument ne peuvent estre de L. de Vinci ». Sur les trois cent soixante-cinq chapitres de l'œuvre, il en critiqua quarante-quatre (sur le point de vue, les ombres portées, la réflexion sur l'eau…), pour déplorer, globalement, la mauvaise influence que pareil document pourrait exercer sur les étudiants en ruinant les efforts que lui-même, depuis 1648, déployait pour les initier aux vraies lois de la perspective. De ces défauts sans nombre, Bosse s'ouvrit à Poussin lui-même. Depuis Rome, le peintre le confirma dans ses certitudes avec une réponse cinglante, dont le graveur s'empressa de faire largement état. Déçu en particulier de la qualité des illustrations dont il avait fourni les modèles, Poussin écrivait en effet ces mots apparemment définitifs : « Tout ce qu'il y a de bon en ce livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosse lettre. »

Empêtré dans des querelles formelles et accusé de plagiat, Abraham Bosse sera exclu de l'Académie en 1661, mais la postérité retiendra cette étrange querelle, assez ardente pour que Fénelon, dans ses célèbres *Dialogues des morts*, introduise en 1695 une dispute en bonne forme entre Léonard de Vinci et Nicolas Poussin…

L'histoire du traité de peinture n'était pas terminée pour autant et, en 1817, le *Codex Urbinas*, diminué de trente-deux chapitres, servit de base à une édition italienne, fruit des soins du directeur de la Biblioteca Barberini, Guglielmo Manzi (1784-1821), qui y ajouta une vie de Léonard. En 1882,

Heinrich Ludwig en publia une édition italienne complète avec des commentaires en allemand, édition sur laquelle s'appuya Joseph Péladan pour la première traduction intégrale du texte en français, en 1910. Suivirent une traduction de Chastel, en 1960, et une autre d'Anna Sconza, aux éditions Les Belles Lettres, en 2012.

L'épopée des Carnets « français »

De 1487 à 1508, Léonard rédigea un nombre impressionnant, comme on l'a vu, de notes et ébauches de traités divers où, gaucher, il écrivait de droite à gauche, en un italien mêlé de lombard, sans souci d'orthographe, d'accentuation ni de ponctuation. Il les légua ensuite par testament à son ami Melzi qui les rapporta à Milan, mais après la mort de ce dernier, en 1570, son fils Orazio les vendit en ordre dispersé. Il y eut une grande confusion : le *Traité de l'ombre et de la lumière* échut au cardinal Borromée ; le peintre Ambroise Figgini reçut un manuscrit ; le duc Charles-Emmanuel de Savoie, un autre ; et ceux qui restaient parvinrent en 1589 aux mains (un don ?) du sculpteur et collectionneur milanais Pompeo Leoni (1530 ou 1533-1608). Celui-ci, après avoir acheté par ailleurs d'autres feuillets, entreprit de « classer » ces documents. Démembrant les liasses, ce qui, dès le XVIIe siècle, lui a vivement été reproché, il choisit d'intituler *Disegni di machine e delle arti secreti e altre cose di Leonardo da Vinci racolti da Pompeo Leoni*[16] ce qui deviendra le *Codex Atlanticus*, volume énorme (1 119 feuillets) à qui sa taille, proche de celle d'un atlas (64,5 x 43,5 cm), valut sa dénomination. Et il en réunit également un second, sous le titre de *Disegni di Leonardo da Vinci restaurati da Pompeo Leoni*, avec les dessins de botanique et d'anatomie. On le retrouvera plus tard dans les collections royales de Windsor, avec les dessins détachés et montés séparément. À la mort de Leoni, le mari de sa fille Vittoria, Polidoro Calchi,

vendit pour 300 écus, en 1622, le *Codex Atlanticus* à un noble milanais, grand collectionneur (propriétaire, notamment, d'une riche gypsothèque, avec les moulages du *Gladiateur Borghèse* et du *Laocoon*) : le comte Galeazzo Arconati (1580-1649), qui en fit don en 1636 à la Biblioteca Ambrosiana. Le manuscrit C y était arrivé en 1609, et le K sera donné à la bibliothèque en 1674 par le comte Orazio Archinti. Tous demeureront à l'Ambrosiana jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Mais quand, en 1796, le général Bonaparte imposa à la Lombardie conquise un lourd tribut en œuvres d'art et en documents scientifiques, l'avisé mathématicien Monge sut les dénicher et les adressa (voir, plus bas), à Paris, à l'Institut national, où, en principe, devaient se trouver, pour les étudier, les savants adéquats. En 1815, lorsque les Alliés vainqueurs imposèrent la restitution des œuvres d'art à leurs pays d'origine, ils échappèrent pour partie à la sagacité de leurs experts et plusieurs demeurèrent en France – on ne rendit au commissaire autrichien que le *Codex Atlanticus* qui se trouvait à la Bibliothèque nationale. Mais l'histoire de ces manuscrits « français » fut troublée dans les années 1848 par les agissements d'un mathématicien florentin reconnu, membre de l'Académie française des sciences (section géométrie) en 1833, professeur au Collège de France en 1843, et surtout secrétaire en 1841 de la commission du Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France – couverture inespérée pour ce voleur patenté, trafiquant de manuscrits et de livres rares. Ce malfrat distingué, Guglielmo Libri Carucci dalla Sommaja (1803-1869), sut en effet profiter de ses respectables fonctions pour piller plusieurs bibliothèques françaises, avant de s'enfuir avec son butin en Angleterre.

Il avait de qui tenir : son père, le comte Libri Bagnano, « réfugié » politique en France, avait lui-même été condamné deux fois pour faux en écritures de commerce ; marqué au fer, voué au carcan et condamné aux

galères, il n’avait échappé au bagne que grâce à l’intervention personnelle du grand-duc de Toscane.

Quant à son digne fils, fort de son titre d’académicien, il n’eut guère de mal à accéder aux *Carnets* de Léonard et à y voler, entre 1841 et 1844, soixante-deux feuillets, qu’il détacha de leur liasse en en brûlant les liens à l’acide chlorhydrique : trente-quatre du *Carnet* A (sur quatre-vingt-dix-huit) et dix du *Carnet* B (sur cent), ainsi qu’un cahier séparé de dix-huit feuilles appartenant à ce même *Carnet* B. Les feuillets volés ne tardèrent donc guère à gagner l’Angleterre où, le British Museum ayant échoué à trouver les fonds nécessaires à leur emplette, les attendait impatiemment leur receleur, un aristocrate anglais bien connu, le quatrième comte d’Ashburnham, à qui Libri les vendit en 1847 au milieu de 1 923 manuscrits, dont un précieux *Pentateuque* du VIIe siècle volé à la bibliothèque de Tours, le tout pour un total de 8 000 livres.

En 1848, changement de régime en France, et le vent commence à tourner pour l’escroc, sous le coup de plusieurs dénonciations : le 28 février, aidé par son ami et collègue Prosper Mérimée, il gagne définitivement l’Angleterre avec 30 000 livres et manuscrits, dans trente malles dont seulement six sont confisquées à la douane. En 1850, la police française se lance dans plusieurs fructueuses perquisitions, et le 22 juin, pour ses énormes détournements de documents en tout genre, la justice le condamne (par contumace) à dix ans de réclusion, à l’indignité nationale et à la perte de ses emplois publics. Cela ne suffit pas à l’Angleterre, qui refuse de l’extrader, ni à Ashburnham, qui refuse de rendre son butin (même contre le remboursement promis par la France). À la mort du comte, en 1878, son successeur dans le titre, cinquième du nom, se séparera, année après année, de l’étrange et sulfureuse collection. Mais il faudra attendre une enquête décisive, menée par Léopold Delisle, administrateur de la Bibliothèque nationale française, sur les vols de Libri, et des négociations serrées avec les autorités anglaises, pour que les feuillets retrouvent Paris :

ils seront rendus à la France en 1888 et regagneront la bibliothèque de l'Institut en 1891. Les dix-huit derniers feuillets (le *Carnet* B, sur le vol des oiseaux) suivront un itinéraire compliqué : les cinq pages déjà vendues en 1859 et 1864 par Libri se retrouvent bientôt dans les mains d'un peintre, Charles Fairfax Murray, les treize dernières dans celles du marquis Manzoni, et ce n'est qu'en 1923 que, de vente en cadeau, le *Codex sur le vol des oiseaux* figurera au complet à Turin, à la Bibliothèque royale où il est actuellement conservé.

Quant aux douze *Carnets* de la bibliothèque de l'Institut, ils sont soumis pendant ce temps à une enquête sérieuse, travail qui aboutira à un ouvrage fondamental, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, manuscrits de l'Institut de France*[17], dû à Charles Ravaisson-Mollien (1848-1919), conservateur adjoint au musée du Louvre. Œuvre qui permet à un vaste public d'avoir accès à un autre versant de la personnalité de Léonard, public subjugué par les intuitions et fulgurances techniques de son intelligence. On avait déjà l'étonnant et mystérieux *sfumato* dont l'artiste noyait les traits de ses tableaux. Et le sourire de *La Joconde*. La figure de Léonard prend alors, avec les *Carnets*, la tournure qu'elle a encore aujourd'hui : Léonard, plus encore que polymathe, est LE véritable génie de la Renaissance.

19

L’héritage : l’homme

Le temps de la biographie

La consécration posthume de Léonard lui vint de son entrée, en 1550, dans l’univers de la grande biographie. À la faveur d’un ouvrage fondamental dans l’histoire de l’art florentin, les *Vies* de Vasari, inspirées du modèle, bien sûr, des *Vies* que Plutarque avait consacrées aux plus grands hommes de l’Antiquité. Physique, psychologique, artistique, intellectuelle, l’image de Léonard, telle que nous la connaissons et l’admettons aujourd’hui va en effet se construire tout au long du XVIe siècle, en se greffant sur les traits que lui-même avait travaillé à se dessiner à partir des années 1500. L’aboutissement du processus sera ainsi la courte mais décisive biographie qu’en deux temps Vasari (1511-1574[1]) tracera de ce « génie universel ». L’objectif de l’entreprise est clair et la seconde édition s’ouvre sur une *Lettera* dédiée sans ambiguïté aux artistes (*Artifici del disegno*) : « Les jeunes gens qui viendront, en étudiant [cet ouvrage], seront incités à chercher la gloire (la recherche de l’utilité a moins de force) et seront portés, par l’exemple, à l’excellence. Et, voyant la noblesse et la grandeur de notre art, et combien, toujours et à travers toutes les nations, et

surtout par les plus nobles esprits et les hommes les plus puissants, il est prisé et apprécié, s'enflammeront tous à l'idée de laisser le monde orné d'œuvres rares pour leur excellence. » De là la tonalité générale du livre, fait d'une véritable juxtaposition d'anecdotes significatives destinées à donner de l'artiste une image hors du commun. En ce qui concerne Léonard, la tâche de Vasari n'est pas des plus faciles : il n'est pas exactement son contemporain puisqu'il écrit vingt ans après sa mort, en un temps où il reste bien peu d'œuvres de l'artiste à Florence, et il est douteux qu'il ait pu, à l'âge de cinq ans, prendre une conscience très claire de la valeur des grands tableaux que Léonard emportait en France. Cela ne l'empêche pas de donner de *La Joconde*, sans l'avoir vue, une description saisissante de précision et de sensibilité, en évoquant un nez « qui était la vie même », des yeux « limpides [qui] avaient l'éclat de la vie ». Vasari n'a donc pu s'appuyer que sur des témoignages plus ou moins directs ou des ouï-dire. Peut-être consulta-t-il, à Florence, de grands témoins, comme Giovanni Francesco Rustici (1474-1554), sculpteur et bronzier, ancien élève lui aussi de Verrocchio, ou le peintre Jacopo da Pontormo (1494-1557), un proche de Léonard, ou encore le sculpteur Baccio Bandinelli (1488-1560). À moins qu'il ne se soit renseigné à Rome (la première édition des *Vies* y a été conçue), où les Farnèse accueillent des exilés florentins qui, comme Piero Strozzi, ont naguère fréquenté la cour française.

Mais Vasari est avant tout un Florentin de l'entourage du grand-duc, rentré dans sa ville aux côtés de Cosme Ier en 1544 pour se lancer dans un grand travail de propagande médicéenne, et son mérite est d'avoir su concilier, dans cette *Vie* de Léonard, deux courants qui devaient traverser la (large) frange cultivée de la société florentine : Léonard y est tenu pour un génie hors normes, « admirable et céleste », tout le monde en convient déjà ; mais il y est en même temps reconnu comme « capricieux et instable ». Cela en fait une personnalité étrange, capable de suggérer aux autorités florentines de surélever le baptistère Saint-Jean, d'inventer un

dragon à partir d'un gros lézard ou de concevoir des *pazzie* (« folies ») en tout genre. *Pazzie* où Vasari inclut d'ailleurs aussi bien le goût pour les « physionomies bizarres, avec des barbes ou des cheveux de sauvages », que la science des miroirs, la recherche – avec « des méthodes très curieuses » – des huiles « pour peindre » et « des vernis pour conserver les tableaux ». La bizarrerie, visiblement, englobe ici, indistinctement, tout ce qu'on ne comprend pas, à Florence, des recherches multiples menées par l'homme universel, dont l'esprit, formé « aux grâces de l'art » encore enfant, excelle surtout dans le réalisme de son pinceau, capable de peindre « une carafe avec des fleurs […] plus vraies que la nature ». C'est aussi un poète, le « meilleur improvisateur de son temps », et un anatomiste hors pair, dont les planches sont précieusement gardées « comme des reliques avec le portrait de Léonard d'heureuse mémoire » par « messire Francesco di Melzo, gentilhomme milanais, aujourd'hui un bel et noble vieillard ».

Nous touchons ici à une manière de sanctification de ce « divin esprit », incarné en un corps dont Léonard lui-même s'est efforcé, on l'a vu, de faire celui d'un sage. La référence, là aussi, remonte à l'Antiquité, en particulier grecque, pour laquelle il y avait sept de ces sages (comme sept merveilles du monde), hommes politiques, législateurs ou philosophes réputés pour leur sagesse pratique. Le mythe de ces sages était bien connu de la Renaissance, et c'est un digne représentant de l'humanisme florentin qui, le premier, assimile Léonard à l'un des membres de cette doctissime assemblée. Il s'agit de Giovanni Nesi, un platonicien, disciple de Marsile Ficin, philosophe considérable et directeur de l'Académie fondée par Cosme de Médicis, le grand-père de Laurent le Magnifique (ce qui ne l'a pas empêché de se laisser entraîner en 1494, et sans états d'âme, par la doctrine de Savonarole). Mais en 1500, il publie un *Poema Visione*, récit poétique d'un songe compliqué, au chant XII duquel apparaît Léonard : « Je vis tracée au fusain d'un art accompli / L'image auguste de mon cher Vinci / Qui ne le cède en rien à celui qu'ont vu Délos, la Crète et Samos »,

autrement dit à Pythagore, sage entre tous, dont la Renaissance admire en particulier la science des nombres et le respect absolu de la nature. Doctrine que Léonard affiche ostensiblement à Florence : « On raconte que, passant au marché aux oiseaux, il les sortait de la cage, payait le prix demandé, et les laissait s'envoler pour leur rendre la liberté perdue. » L'anecdote est certes déjà dans Plutarque, à propos de Pythagore[2], mais elle ne fait que confirmer une célèbre diatribe du peintre contre les nourritures carnées, elle-même accompagnée d'une autre diatribe, contre l'homme en général : « Le roi des animaux… Je ferais mieux de dire "le roi des bêtes" puisqu'il en est la plus grosse. » Végétarisme « philosophique » ? Pas seulement, ou alors bien joué, comme en témoigne une lettre adressée à Giuliano, duc de Nemours, par un personnage étrange, Andrea Corsali : c'était un véritable explorateur, envoyé par les Médicis vers l'Asie du Sud-Est, à bord de vaisseaux espagnols. Il parvint ainsi jusqu'à Cochin, dans l'État actuel du Kerala, alors important comptoir commercial sur la côte Est de l'Inde, et relata ses voyages dans deux lettres, adressées l'une, le 6 janvier 1515, à Julien de Médicis, et l'autre, le 18 septembre 1517, à Laurent. Dans la première, il évoque les membres d'une sorte de secte appelés Guzzarati (Hindous ?), qui « ne se nourrissent d'aucune chose contenant du sang et ne consentent à rien qui nuise à aucune créature animée, comme notre L. de V. » Puisque c'est à l'exemple du peintre que se réfère le voyageur pour faire comprendre à Julien ce que sont les mœurs atypiques des Indiens, il faut que l'image de Léonard végétarien soit devenue un lieu commun. Un Léonard qui cultive à souhait son assimilation aux sages mythiques, tels que se les figurait la Renaissance, en la travaillant jusque dans le détail physique, puisqu'à la fin du siècle, Lomazzo écrira : « Léonard avait les cheveux longs, les sourcils et la barbe si longs qu'il donnait véritablement l'idée de la noblesse même du savoir, comme autrefois Hermès Trismégiste et l'antique Prométhée. » Autrement dit, comme l'Hermès « trois fois grand », selon Ficin, « parce qu'il était excellent en tant que plus grand

philosophe, plus grand prêtre et plus grand roi ». En fait, depuis Cosme de Médicis, la Renaissance italienne voyait surtout en lui le maître de la philosophie naturelle (minérale, végétale et animale) et donc le fondateur de l'alchimie. Quant à Prométhée, il n'était ni plus ni moins que celui qui, avec le feu, avait apporté le savoir aux hommes… Rien d'étonnant, donc, à ce que Raphaël, dès 1509, dans sa célèbre *École d'Athènes* de la chambre de la Signature, commandée au Vatican par Jules II, ait représenté Platon, dit une légende solide, sous les traits d'un Léonard vénérable, avec la barbe des philosophes. Et c'est ce « philosophe » qui transparaît sur le prétendu autoportrait de Léonard (vers 1510) à la craie rouge conservé à Turin[3], ou sur les deux profils du peintre, représentés à la sanguine par le fidèle d'entre les fidèles, Francesco Melzi, et datés de son séjour français.

Léonard, de révolutions en restaurations

Mais les vicissitudes de l'histoire voulurent bientôt que le personnage de Léonard échappât à l'image que lui-même et son siècle lui avaient fabriquée. Aussi surprenant que cela puisse paraître, Léonard fut ainsi mêlé à deux titres, à la marge mais de manière significative, aux bouleversements occasionnés en Europe par les ambitions révolutionnaires et napoléoniennes. Cela avait commencé, en amont, avec la fulgurante descente vers la Lombardie des 25 000 hommes de Bonaparte, nommé le 2 mars 1796 général en chef des armées d'Italie. Victorieuse un peu partout, elle s'accompagna très vite d'une série impressionnante de traités, adornés le plus souvent de clauses artistiques, dans le droit fil de la tradition révolutionnaire puisque, dès les années 1793, les confiscations vertueuses battaient leur plein, aux dépens des pays conquis, réputés indignes, pour leurs institutions et leurs mentalités rétrogrades, de conserver chez eux des chefs-d'œuvre que manifestement ils ne méritaient pas. L'offensive du

général débuta donc le 12 avril 1796, et le 9 mai, un armistice avec le duc de Parme, vaincu, prévoyait déjà la livraison de vingt tableaux (au choix de Bonaparte). Le 10 mai, c'était la victoire de Lodi. Le 16, les Français étaient à Milan et, le 23, le duc de Modène signait son armistice personnel, avec, à la clé, une autre livraison, au Directoire, de vingt tableaux. L'armistice suivant (le 5 juin), avec le roi de Naples, se cantonna aux affaires militaires, mais la route des États pontificaux était ouverte et Pie VI ne put la fermer, en hâte, qu'en signant, lui aussi, un armistice, à Bologne, le 23 juin 1796. Les États du pape étaient – provisoirement – sauvés, mais à quel prix ! Outre d'humiliantes concessions territoriales, politiques et financières (il lui fallut verser 21 millions de livres), le traité enjoignait à Pie VI, en son article VIII, de livrer cent « tableaux, vases ou statues […] parmi lesquels seront notamment compris le buste en bronze de Junius Brutus et celui en marbre de Marcus Brutus, tous deux placés au Capitole […] et cinq cents manuscrits, au choix des commissaires ». Mais rien n'était terminé, et les événements, même, se précipitaient : du 15 au 17 novembre, ce fut Arcole, qui ouvrait aux Français la porte de Mantoue. Les Autrichiens retraitaient inéluctablement et l'arrivée de Bernadotte leur porta un coup fatal : le 14 janvier, ils étaient défaits à Rivoli, et Mantoue n'avait plus, le 2 février, qu'à capituler. Un traité s'imposait, et d'urgence. Ce fut chose faite à Tolentino, bourgade au cœur des Marches, le 19 février 1797, entre les représentants de la France et, pour Pie VI, le cardinal Mattei. En fait, cet accord, qui concédait à la France, entre autres, Avignon et le Comtat Venaissin, et ajoutait au passage une contribution de 30 millions de livres aux 20 millions de Bologne, donnait le départ légal à une razzia ordonnée des trésors italiens. Razzia fondée sur toute une série de bons sentiments engendrés par la Convention : à ses yeux, la France, pays de la liberté, était seule digne d'abriter les chefs-d'œuvre du génie humain, dont la vocation était maintenant de rejoindre les collections nationales. Aussi le Comité de salut public, le 13 mai 1794, avait-il créé des

« agences de commerce » pour procéder aux évacuations et extractions nécessaires.

Mieux : les vestiges antiques comme les grands maîtres de la Renaissance italienne constituaient des modèles absolus. Les artistes français le savaient bien, eux qui tous ressentaient la nécessité d'aller s'imprégner en Italie (le « Grand Tour ») de cette indispensable culture. Pourquoi, alors, ne pas faire venir à Paris un échantillonnage éclectique de ces œuvres paradigmatiques ? Et pourquoi pas au cœur de ce musée du Louvre, entendu, au même titre que ses homologues, comme un monument à vocation pédagogique, pour tous les artistes, qu'ils fussent peintres, sculpteurs, graveurs… ? Tout concourait donc, apparemment, à justifier la création, à Paris, d'une manière de musée global, regroupant l'essentiel de la production européenne en matière de haute qualité artistique. En attendant, demeurait la question de l'organisation de la razzia, rendue nécessaire par la richesse du patrimoine italien où l'on se proposait de puiser. Bonaparte pensa sans doute pouvoir s'en charger lui-même et demanda le 1er mai qu'on lui dressât la liste des œuvres intéressantes à Milan, Parme, Modène, Plaisance et Bologne : la tâche dut lui paraître un peu trop chronophage pour un général en campagne, et il demanda au Directoire, dès le 6, de désigner une commission de « trois ou quatre artistes connus pour choisir ce qu'il convient de prendre et d'envoyer à Paris ». L'affaire était assez peu glorieuse, et plusieurs experts, sollicités, refusèrent ce douteux honneur. On finit pourtant par nommer six commissaires, emmenés par le mathématicien républicain, fondateur de l'École polytechnique, Gaspard Monge : complétèrent ladite commission deux savants, le chimiste Claude Louis Berthollet et André Thouin – qui, derrière l'armée du Nord, avait déjà montré à La Haye, en 1794, son talent pour les « prélèvements » –, un botaniste, Jacques-Julien Houtou de La Billardière, un sculpteur, Jean-Guillaume Moitte, et un peintre, Jean-Simon Berthélemy, tous deux anciens prix de Rome, et on leur adjoignit bientôt un autre

peintre, Pierre-Jacques Tinet, qui avait déjà participé à pareilles saisies en Hollande et en Belgique, aux côtés de Thouin.

Comme on le voit, les « scientifiques », dans la commission, se taillaient la part du lion : ils avaient le droit de se servir largement dans les trésors italiens et n'allaient pas s'en priver. Sans attendre, Gaspard Monge fond donc sur Milan, et plus précisément sur la Biblioteca Ambrosiana, qu'il sait abriter depuis le XVIIe siècle (la plupart y arrivèrent en 1637 et un dernier en 1674) des carnets précieux et mal connus, ceux de Léonard. Le butin fut à la hauteur des attentes, comme le constata le peintre Pierre-Jacques Tinet, chargé de la saisie : le 30 mai, tout était emballé, et on achemina les documents, vers Paris, avec le plus grand soin et les plus grands ménagements, puisque c'est seulement le 25 novembre qu'ils furent enregistrés à la Bibliothèque nationale. Dans son numéro du 28 novembre 1796, la *Gazette nationale* définit alors les grandes institutions habilitées à recevoir ces documents scientifiques de la plus haute importance : la Bibliothèque nationale, spécialisée dans les manuscrits anciens, à laquelle fut remis le *Codex Atlanticus* ; et l'Institut national, de création récente (son décret de fondation, par la Convention, datait du 25 octobre 1795) et auquel étaient dévolus les « douze petits manuscrits de Léonard de Vinci, sur les sciences », persuadé que l'on était d'y trouver des savants suffisamment compétents pour les déchiffrer et les comprendre. Un bienfait n'étant jamais perdu, Bonaparte fut élu peu après membre de la classe des sciences de cet Institut… En fait, dès 1797, c'est à un savant italien spécialiste de la dynamique des fluides, ancien professeur à Modène, Giambattista Venturi (1746-1822), à Paris depuis 1796, que l'Institut confia le soin d'étudier ces documents : c'est à lui que l'on doit ainsi la désignation des *Carnets* de A à M, la lettre N étant réservée au *Codex Atlanticus*.

Cet authentique scientifique s'attacha à ces textes ardus avec une grande rigueur, et cela déboucha sur un *Essai sur les ouvrages physico-*

mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments de ses manuscrits apportés d'Italie. Mais, pressé par l'astronome Jérôme de Lalande, il dut se contenter, en guise de « hors-d'œuvres des études de Léonard », dans cet opuscule de cinquante-six pages, qu'il lut devant la première classe de l'Institut national des sciences et arts, d'ordonner (« les arranger dans l'ordre que l'auteur même annonce qu'il voulait leur donner ») et traduire en français les « pensées jetées au hasard » de Léonard dans trois domaines : la physique, la mathématique et la géologie. Il projetait, pour rendre compte de la réflexion de Léonard en matière d'hydraulique, optique et mécanique, un ouvrage beaucoup plus important, en trois volumes, qui ne vit, malheureusement, jamais le jour. Mais le travail, ici, est sans concessions : Venturi y a trouvé « quelques conclusions fausses, quelques spéculations inutiles ». « Cependant il y a de l'or dans ce sable », et Léonard était résolument en avance sur son temps : en « optique, il découvrit la chambre obscure avant Porta[4], il expliqua avant Maurolicus[5] la figure de l'image du soleil dans un trou de forme anguleuse […]. Vinci avait remarqué tout ce que Castelli a dit un siècle après lui sur le mouvement des eaux ». De fait, la conclusion de Venturi est aussi claire que péremptoire : « Il faut donc placer Léonard à la tête de ceux qui se sont occupés des sciences physico-mathématiques et de la vraie méthode d'étudier parmi les Modernes. »

En attendant, le 29 juillet, l'insatiable commission était à Rome : le pillage ordonné prit alors son allure de croisière et les Romains virent disparaître, avec la bénédiction forcée du pape, des œuvres aussi célèbres que l'*Apollon*, placé dès le début du XVIe siècle par Jules II dans la cour de l'Octogone de son palais du Belvédère, le *Laocoon*, extrait en 1506 des ruines de la *Domus Aurea* de Néron, ou *Le Tireur d'épine*, dont la présence à Rome était attestée depuis le XIIe siècle. Or toutes ces œuvres avaient leur place non seulement dans la topographie de la Ville, mais dans son histoire, et les Romains finirent par s'énerver : il y eut des émeutes, des français

furent molestés, mais cela ne suffit pas et le prélèvement reprit son cours, à Modène comme à Rome et à Mantoue. Ainsi qu'à Vérone, où les collections d'histoire naturelle disparurent après la répression du massacre (les Pâques véronaises), en avril 1797, des ressortissants français – et notamment des soldats blessés. Tout cela fut rondement mené et, le 17 septembre, la commission pouvait s'autodissoudre. Restait à rapporter le butin en France. Il fallut déjà cinq convois de chars pour transporter tous ces trésors jusqu'à Livourne, où on les chargea sur *Le Sensible*, tandis que le lion ailé et le quadrige de bronze de Venise embarquaient sur la frégate *La Diane*. Le trésor parvint sans encombre ni dégâts sur les côtes françaises ; on l'entreposa à Arles l'hiver 1797-1798 et il fit une entrée triomphale à Paris, en caisses, les 27 et 28 juillet 1798. Le défilé, en trois cortèges, fut impressionnant : le premier, de six voitures, pour l'histoire naturelle, avec des minéraux, les fossiles de Vérone, des graines de végétaux exotiques… ; le deuxième, indiquait une bannière, était dévolu aux « livres, manuscrits, médailles », ainsi qu'à la musique… car « les sciences et les arts soutiennent et embellissent la liberté » ; le troisième était réservé aux chefs-d'œuvre picturaux et plastiques, avec trois cents tableaux et statues, sept porte-feuilles de dessins, et quatre-vingt-trois volumes d'estampes.

La migration continua et, en l'an VIII (1800), le ministre de l'Intérieur, poète vosgien farouchement républicain, François de Neufchâteau, demanda 500 000 francs pour assurer le transport du « grand nombre de monumens […] recueillis à Naples, à Rome, à Florence, à Turin ». En France, toutefois, il se trouva quand même un certain nombre de « consciences » pour émettre des doutes sur le bien-fondé de la razzia, comme celle du royaliste Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, aux yeux de qui le véritable « museum », c'était Rome : y « prélever » des œuvres, c'était y casser l'armature et l'architecture de cet ensemble que les siècles avaient si bien ordonné, tandis que l'artefact projeté par la

Convention et le Directoire à Paris ne serait jamais plus qu'un conglomérat de pièces rapportées… Mais ces quelques réserves n'empêchèrent pas son directeur, le graveur, diplomate, écrivain, Dominique Vivant, baron Denon, de travailler à faire du Louvre, devenu Musée central des arts sous la Révolution, puis, à partir de 1802, musée Napoléon, « le plus beau musée de l'univers », avec des prises venues, au gré des campagnes, d'Espagne, de Prusse, d'Autriche, des Pays-Bas, et d'Italie[6], cela pour le plus grand plaisir du peuple parisien, toutes couches sociales confondues. Enfin, on avait à sa disposition, sinon « tout » Raphaël, du moins une part essentielle de sa production, avec son extraordinaire *Transfiguration*, arrachée en 1797 à l'église San Pietro in Montorio, ou son *Portrait du pape Léon X*, sans compter le *Christ porté au tombeau* du Cavalier d'Arpin, *L'Assomption de la Vierge* de Titien, et ce qu'il fallait de tableaux du Pérugin, dont son *Ascension* et son *Mariage de la Vierge*, qui ne seraient jamais rendus (le premier est à Lyon, le second à Caen[7]).

Mais les meilleures choses ayant une fin, il fallut bien, après les défaites de l'Empire et le congrès de Vienne, rendre à leurs – plus ou moins légitimes – propriétaires les biens prélevés par la France révolutionnaire et impériale. Cela se fit en plusieurs temps. En 1814, soucieux de ne pas déstabiliser une monarchie encore fragile en exigeant une restitution drastique et forcément impopulaire, les Alliés se contentèrent de la promesse, par Louis XVIII, de restituer les seules œuvres exposées ailleurs que dans des lieux publics, ce qui n'en représentait, on s'en doute, qu'une bien faible part. Mais après le retour de Napoléon et les Cent-Jours, le ton changea : la confiance était rompue et au lieu de ces exigences dites parcellaires, on passa dès l'été 1815 à d'autres, « globales » cette fois. Pour la Prusse, Blücher, un authentique ennemi de la France, exigea – avec succès – d'immédiates restitutions, et affluèrent à Paris, dès septembre, une série de commissaires chargés des récupérations au nom des souverains spoliés : pour le pape et les duchés de Parme et de Modène, ce fut le célèbre

sculpteur Antonio Canova, promu depuis 1802 *Ispettore Generale delle Belle Arti* à vie. C'était d'ailleurs lui que le pontife avait chargé de réorganiser, au Vatican, sa galerie des antiques, le musée Pio-Clementino décimé par les prédateurs français. Canova ne put malgré tout se résoudre à passer lui-même, dans cette France qu'il connaissait bien, pour… un spoliateur – et, s'il fit expédier aux Vénitiens leurs fameux chevaux (d'ailleurs volés aux Byzantins), que les Français avaient juchés sur l'arc de triomphe du Carrousel, il n'insista guère pour renvoyer en Italie des œuvres aussi considérables que *Les Noces de Cana* de Véronèse, décrochées en 1797 au monastère vénitien de San Giorgio Maggiore et que leurs dimensions (6,60 × 9,90 m) eussent par trop exposées aux affres d'un voyage de retour. Elles furent échangées contre un tableau de Lebrun, qui prit alors le chemin de l'Italie. Quant aux primitifs italiens, objets de la passion de Denon, il ne se trouva personne, apparemment, pour les (re)demander, et ils demeurèrent au Louvre, où on les exposa dans la salle des Sept Mètres. Les œuvres récupérées reprirent malgré tout, et en masse, le chemin de l'Italie où elles furent entreposées, un temps, dans des dépôts, puis redistribuées un peu partout, fournissant ainsi un fonds à plusieurs musées aujourd'hui prestigieux, comme la pinacothèque de Brera, à Milan, ou les galeries de l'Accademia, à Venise.

Restait la question des documents scientifiques : pour les petits *Carnets* de Léonard, c'est l'agent de Metternich, le vieux baron Franz Xaver von Ottenfels-Gschwind, que la Lombardie, devenue autrichienne par la grâce du traité de Vienne, chargea de la récupération. Il les chercha à la Bibliothèque nationale, sans succès, naturellement, puisqu'ils étaient à l'Institut, et faillit même, dérouté par l'écriture spéculaire de Léonard, manquer le *Codex Atlanticus* qui s'y trouvait. Canova lui ouvrit les yeux sur la nature de ce trésor qu'il était bien incapable de reconnaître, et il finit par le renvoyer à la Biblioteca Ambrosiana, avec plusieurs volumes sans grand intérêt, des copies que les Français lui présentèrent comme des originaux.

L'Autriche, en 1851, demandera à nouveau les petits *Carnets*, sans plus de succès.

À Paris, pendant ce temps, Louis XVIII « restituait » lui aussi, mais à sa mesure, et l'ordonnance du 24 avril 1816 reconstituait ainsi le panthéon royal à Saint-Denis. Le 18 décembre, une autre supprimait le musée des Monuments français, issu d'un dépôt d'œuvres d'art séquestrées sous la Révolution, et plusieurs familles lésées retrouvaient leurs biens (les Condés récupérèrent ainsi l'autel d'Écouen). Mais il y avait plus grave : Louis XVIII pouvait mesurer le vide laissé, dans le musée royal, par les restitutions imposées par les Alliés, comme aussi l'attachement des Parisiens à leur éphémère mais extraordinaire « musée Napoléon ». Affection tangible qui s'était manifestée en 1815 par une véritable grève des transporteurs, les Alliés ayant été contraints de réquisitionner cochers et chariots pour emporter leurs chefs-d'œuvre nationaux. Les galeries de ce qui se voulait le musée du nouveau régime étaient bien vides, et il était facile de mettre en balance la royale vacuité avec la profusion de l'ère napoléonienne. Ce qui était en jeu, ce n'était rien de moins que le prestige de la monarchie retrouvée. La reconstitution des collections fut donc confiée à un homme d'une habileté consommée, le comte Louis Nicolas Auguste de Forbin.

Aristocrate et artiste, ancien élève de David, il avait su s'insinuer dans l'entourage de Pauline Borghèse (ex-Pauline Bonaparte), dont il était devenu le chambellan puis, jusqu'en 1807, l'amant. Passé sans scrupules excessifs du côté monarchiste en 1815, il hérita le 22 juillet 1816, grâce à l'appui du président du Conseil, le duc Du Plessis de Richelieu, du poste directorial de Dominique Vivant-Denon, et s'employa aussitôt, avec les moyens du bord, à faire oublier le faste impérial. Le nouveau musée serait résolument français : il y aurait d'abord un nouveau « musée de la Sculpture française des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles », avec des œuvres de prix, mais

aussi « des morceaux, tous plus ou moins précieux par leur ancienneté ou par leur perfection », capables d'offrir « des moyens si faciles de décorer, à peu de frais, les salles destinées à la sculpture française ». Puis ce furent cinq salles dédiées chacune à un sculpteur français : Jean Goujon, Jean Cousin, Germain Pilon, Pierre Francheville, Pierre Puget, tous placés, certes, sous le haut patronage du « génie mâle et vigoureux de Michel-Ange », selon les mots du comte de Clarac, directeur du département des antiquités, mais qui affirmaient la dimension résolument nationale de la renaissance du musée. Aucune ambiguïté de ce côté-là, puisque l'on y exposa bientôt les effigies des souverains qui avaient fait l'histoire de France : Louis XII, Henri II, Henri III, Charles IX et, surtout, deux rois réellement consensuels, vedettes absolues du Panthéon monarchiste : Henri IV et François Ier, autour desquels s'organisa, de 1815 aux années 1850, la propagande intellectuelle du régime.

Propagande à laquelle fut alors étrangement mêlé… Léonard de Vinci. *La Scapigliata* noyée dans la collection privée, à Parme, du peintre et sculpteur Gaetano Callani ; *La Dame à l'hermine* à l'abri, à Varsovie, dans la collection Czartoryski ; *La Vierge aux rochers* « londonienne » depuis 1785, en Angleterre ; l'une des deux *Madone au fuseau* chez Henry Petty-Fitzmaurice, troisième marquis de Lansdowne, depuis 1809… : son œuvre, hors d'atteinte des commissaires français, avait échappé aux spoliations. Même si l'on n'en pensait pas moins, dans les milieux artistiques français, comme en témoigne une curieuse remarque, nettement teintée de regret, d'Aimé Guillon de Montléon, conservateur de la Mazarine depuis 1816, qui écrivait en 1817 dans son essai historique sur *Le Cénacle de Léonard de Vinci* : « Nous aurions probablement mieux conservé que les dominicains de Milan cet étonnant *Cénacle* qu'ils ont laissé périr… » Faute de *Cène* dans le nouveau musée royal, les trois tableaux du Léonard « français » reçurent alors une place à leur mesure, après avoir été éclipsés, tout au long

de l'époque impériale, par un Raphaël dont on pouvait, au musée Napoléon, voir plus d'œuvres que l'on n'en avait jamais rêvé.

Mort et résurrections de Léonard

Paradoxalement, le regain d'intérêt dont bénéficia la figure de Léonard dès la fin du XVIIIe siècle s'ancra dans la scène de… la mort de l'artiste dans les bras de François Ier, telle que Vasari l'avait depuis longtemps décrite. Le thème s'inscrivait dans une tradition ancienne, celle du tableau de la mort – forcément exemplaire – des personnages illustres, et son traitement s'appuyait sur la fameuse *Mort de Germanicus* de Poussin (1627-1628) où le cadre de la scène – architecture et personnages – se voulait un écho de l'héroïsme du mourant. La première illustration de la scène de la mort de Léonard remonte sans doute à Jean-Démosthène Dugourc (1749-1825), dessinateur de Monsieur, comte de Provence, avec une esquisse de 1776 actuellement conservée à l'École nationale des beaux-arts (PM 1494). Elle fut suivie peu après d'une œuvre de l'artiste suisse Angelica Kauffmann, dont le grand-duc Paul de Russie acheta à Venise, en 1781, le magnifique *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François Ier* peint en 1778. Mais l'œuvre majeure fut sans doute celle, exposée au salon de 1781, de François-Guillaume Ménageot : ce peintre considérable, alors membre de l'Académie royale de peinture, y présenta effet un *Léonard de Vinci mourant dans les bras de François Ier* qui allait faire date. C'était une commande royale, Louis XVI, poussé par le comte d'Angiviller, surintendant des Bâtiments du roi, s'étant décidé à faire illustrer les moments clés de l'histoire de France pour la plus grande gloire d'une monarchie au vacillement déjà largement entamé. Aussi Ménageot déplaça-t-il la scène, contre toute vraisemblance historique, au château de Fontainebleau. L'hommage s'adressait d'abord en effet à François Ier, même

si, en réalité, le roi ne ferait rénover ce château qu'à partir de 1528, soit neuf ans après la mort du peintre. Or la chambre où il se meurt s'ouvre ici sur une galerie déjà restaurée et couverte de fresques. Avec suffisamment de citations incluses dans les images pour montrer le soin attaché par le souverain à se faire entourer des meilleurs artistes du temps et à faire pénétrer les œuvres classiques au sein de la Renaissance française, tel ce *Gladiateur Borghèse* – encore, dans la réalité historique, à Rome – apparaissant en fond de tableau. Cependant que la *Sainte Anne avec la Vierge et l'Enfant* sur un chevalet rappelait le génie du peintre agonisant, celui que la France des rois avait recueilli et définitivement adopté. Le tableau eut un grand succès et fut même salué par Diderot, qui lui reconnut « une magie d'effet et de couleur étonnante ».

Le thème était lancé, même si vint en nuancer le traitement le très classique (et franco-romain) Giuseppe Cades, qui laissa à sa mort en 1799 une gravure, sans doute des années 1783-1785, intitulée *La morte di Leonardo tra le braccia di Francesco*. Cette fois, le peintre saisissait le drame au summum du pathétique, à l'instant exact de la mort de Léonard. Certes y a-t-il ici, agglutinés à son chevet, les artistes italiens attirés par le roi à sa cour : Andrea del Sarto, Salviati, le Primatice, Rosso Fiorentino et Benvenuto Cellini, mais Léonard homme de science, cette fois, n'est pas oublié, puisqu'on distingue, à l'extrême droite du tableau, d'anachroniques compas, avec également une statuette d'écorché (*Scorticato*), tout cela rappelant bien sûr les activités d'anatomiste et de géomètre de Léonard. Mais la nudité héroïque et agonisante du peintre évoque ici, à l'évidence, d'autres modèles célèbres, ceux des savants et des sages, fameux pour leur ascèse supposée, représentés à l'heure de leur mort, tels les *Sénèque mourant* de Rubens ou de David. Nous avons donc affaire, dans ce tableau, ni plus ni moins qu'à l'*exitus* de ce philosophe que l'on voyait en Léonard depuis les mots de Benvenuto Cellini. Ainsi transfiguré en ses derniers instants, Léonard devenait donc définitivement un héros. National.

Mais la célébration de la mort de Léonard impliquant la présence d'un « despote », fût-il aussi prestigieux que François Ier, le thème va connaître une sévère éclipse à partir de 1789, pour être exhumé dès la fin des aventures napoléoniennes, avec un retour à la tradition, au moment où l'on entend renouer avec la chaîne des temps un instant interrompue. De là le célèbre tableau d'Ingres : *La Mort de Léonard de Vinci* (ou *François Ier recevant les derniers soupirs de Léonard de Vinci*). Composée à la demande, en 1819, d'un ultra à la fidélité éprouvée, le fort cultivé comte de Blacas, ambassadeur de Louis XVIII à Rome, la scène est nettement christianisée, avec la présence du prêtre présentant la croix dans un geste d'absolution et, à droite du geste ostentatoire d'un Melzi convenablement désespéré, celle, massive, d'un cardinal, courtisan à souhait, la main sur l'épaule du Dauphin. Le tableau fut fort apprécié au Salon de 1824 et fixa, pour l'époque « romantique », les lois du genre.

La mort de Léonard avait en effet de beaux jours devant elle et ne cessa de connaître, au XIXe siècle, avec quelques variantes, un vif succès – et toujours dans la même perspective, celle de la glorification d'un moment décisif de l'histoire de France. Avec, dès 1835, une œuvre d'une grande importance : *Les Derniers Moments de Léonard de Vinci*, immense toile (4,88 × 3,44 m), œuvre – récemment redécouverte dans les réserves du musée des Beaux-Arts de Besançon – du Bisontin Jean Gigoux, compagnon des dernières années de la comtesse Hańska, veuve de Balzac. Nous sommes là au lendemain de la révolution de juillet 1830 et de l'avènement du roi-citoyen Louis-Philippe : François Ier n'est donc plus au centre de la représentation, mais légèrement décalé, en position plus « démocratique », quoiqu'un peu dominante, au milieu des amis du maître. Mais François Ier, cette fois, soutient directement le corps de Léonard : peut-être Gigoux suivait-il là un de ses amis et compagnons d'études, le peintre et critique bisontin Gabriel Laviron. Ce proche de Nerval, dans la revue *L'Artiste*, cette année 1835, avait en effet renchéri sur la description, par Vasari, des

derniers instants du maître, en précisant le geste royal : « Le roi était présent, et il aida lui-même à soutenir Léonard. » Quant à l'artiste, il est représenté en ascète tendu tout entier vers le viatique, Gigoux revendiquant comme modèle, pour sa figure, celle du terrible saint Jérôme, famélique et dépenaillé, de la *Communion de saint Jérôme*[8], d'Agostino Carracci (1592-1597). Léonard peintre parvenait ainsi au seuil de la sainteté… bien loin de la vision d'un savant assoiffé de connaissances naturalistes et techniques.

Dans ce *corpus* de tableaux, la thématique de la mort de l'artiste exerce donc une indéniable position dominante, et ce n'est qu'à la marge que sont évoqués d'autres moments de sa *Vie*, telle que chantée par Vasari. On retrouve ici Gigoux, avec un *Léonard chez Verrocchio* destiné à illustrer la biographie de son ami Laviron, en 1835, dans *L'Artiste*. La légende est connue : dans le tableau *Le Baptême du Christ*, « Léonard peignit un ange tenant ses vêtements, raconte Vasari, et bien qu'il fût très jeune, il le fit infiniment supérieur aux figures peintes par Andrea, ce qui fut cause que celui-ci ne voulut plus jamais toucher aux couleurs, désespéré de voir qu'un enfant en savait plus que lui ». On voit en effet ici Verrocchio contemplant *Le Baptême* dans un geste d'impuissance : ses traits sont ceux que l'on prête ordinairement à Léonard âgé, tandis que Léonard lui-même, en bonne logique, apparaît en tout jeune homme. Lui fait écho en Italie, sur exactement le même thème, le peintre et caricaturiste Angiolo Tricca (1817-1884) avec, en 1845, un *Leonardo fanciullo nella Bottega del Verrocchio*[9], visible à Borgo San Sepolcro, au Palazzo Communale (Palazzo delle Laudi). Dans la même veine, à noter également, du peintre et collectionneur parmesan Gaetano Callani (1736-1809), un *Leonardo nello studio* (1872), où Léonard apparaît en savant et gentilhomme (Parme, Biblioteca Palatina).

Même si elles témoignent en effet d'un climat particulier et si elles confirment – si besoin en était – que la reviviscence du culte de Léonard s'organise au XIXe siècle autour de scènes clés repérées chez Vasari, ces illustrations d'un Léonard apprenti ne sont pas assez récurrentes pour

constituer une thématique. Au contraire d'une autre scène – encore une fois tirée de la *Vie* de l'artiste – essentiellement représentée, sans surprise, en France : celle de l'artiste en plein travail, au moment où il peint son chef-d'œuvre. L'ouvrage exemplaire est ici un vase monumental, réalisé au début des années 1830 : le splendide *Vase de la Renaissance* dont nous connaissons trois versions. La manufacture de Sèvres en avait passé commande à l'ornemaniste Aimé Chenavard (1798-1838). Les consignes de son directeur, Alexandre Brongniard, étaient claires : il fallait rompre avec le néoclassicisme ambiant et revenir aux fondamentaux nationaux. Chenavard présenta donc au salon de 1831 un projet de vase de « style Renaissance » qui fit sensation. Brongniard pensa, pour son exécution, au célèbre bronzier Antoine-Louis Barye, mais se tourna finalement vers le plasticien romantique Antonin Moine (1796-1849). Au bout de six mois de travail, les artistes de Sèvres produisirent au Salon de 1832 un admirable vase de porcelaine polychrome (aujourd'hui à Fontainebleau) qui rencontra un succès tel à l'exposition des manufactures royales de 1832 que Brongniard en fit faire un autre exemplaire en porcelaine bleue et blanche (actuellement au Louvre). Il en existe une autre réplique, en bronze doré rehaussé de pierres dures, aujourd'hui au musée des Arts décoratifs. Il présente, sur son flanc, deux scènes exemplaires des réussites de la Renaissance française : Léonard peignant *La Joconde* en présence de François Ier, pendant d'une scène où Jean Goujon montre au même François Ier et à Diane de Poitiers son groupe *Diane et le Cerf*.

Quelques années plus tard, c'est au tour d'Aimée Brune-Pagès d'illustrer la scène pour le Salon de 1845, avec un tableau intitulé *Raphaël présenté à Léonard de Vinci au moment où il peint la Joconde*. Cette scène est donc compliquée ici de la mention de Raphaël – effectivement présent à Florence ces années-là – venu lui rendre visite alors qu'il travaille à son tableau, en compagnie de Luca Pacioli. Et l'épisode prend un aspect curieusement idyllique avec la présence auprès du modèle, inspirée par le

récit de Vasari, de jeunes femmes couronnées de fleurs. L'année suivante, le Lochois Julien-Léopold Lobin, futur vitrailliste aussi prolixe (on lui reconnaît des œuvres dans six cent cinquante églises, chapelles et châteaux) que talentueux, présente enfin, mais cette fois à Florence, un *Léonard peignant la Joconde* (médaille d'or au Salon de 1846), exposé depuis 1923 à la mairie de Saint-Avertin.

Léonard n'était-il donc convoqué que par raccroc dans cette étrange vogue de représentation – historiquement fautive – de sa mort, à titre, comme on l'a dit, d'« hôte de passage » ? En fait, le tableau d'Ingres, de grande notoriété, eut plusieurs mérites : celui, d'abord, de renouer avec les temps anciens en (re)consacrant – en France à tout le moins – le mythe du « Léonard français », et celui également de témoigner de l'ambiance intellectuelle du temps, cette multiforme Restauration où il fallait montrer que les merveilles de l'art et le panache n'avaient pas disparu après Waterloo. Mais sur le plan plus directement artistique, il illustrait également le regain d'intérêt pour la « manière » d'un Léonard qu'Ingres avait étudié dans sa jeunesse, avant 1806, à Paris, après son prix de Rome. Le modèle, en l'occurrence, et plus que *La Joconde*, fut alors *La Belle Ferronnière*, le tableau de Léonard le plus prisé tout au long, au moins, de la première partie du XIXe siècle. Au point que dans les années 1840, une mode des « ferronnières », ce bandeau serre-tête orné en son centre d'un bijou pendentif, s'abattit sur Paris. Cela en pleine période romantique, comme en témoignent en particulier, en 1831, le portrait de Natalia Nicolaïevna Gontcharova, encore épouse, alors, de l'écrivain Pouchkine, et… Barbey d'Aurevilly, qui, au chapitre IV du *Chevalier Des Touches*, réussit un beau syncrétisme léonardien à propos d'Aimée de Spens, évoquant « ce beau front à la Monna Lisa, au centre un peu renflé, duquel le rayon de la lampe qui y luisait faisait comme une ferronnière d'opale ». Sans compter Balzac qui, dans *Les Paysans* (1844, publication posthume en 1855), vante un « solitaire de 10 000 francs porté en ferronnière par Mme Gaubertin »,

l'épouse du – fort douteux – maire de La Ville-aux-Fayes. Mode soutenue par la mythique danseuse Fanny Elssler, un temps maîtresse de l'Aiglon et qui affectionnait, nous dit-on (Théophile Gautier), les bijoux portés « en ferronnière »[10]. Et le roman populaire *La Belle Ferronnière* d'Albert Blanquet (1826-1875), ou bien la romance la *Belle Ferronnière* – musique d'Auguste Marquerie (1815-1864), paroles de Victor Drappier (1820-1858) –, ou bien enfin le quadrille pour piano *La Belle Ferronnière*, composé les mêmes années par Bosisio. Quant à la Belle Ferronnière elle-même, elle figure parmi les modèles auxquels, pour son malheur, s'identifie enfin l'Emma Bovary de quinze ans, en compagnie de Jeanne d'Arc, d'Héloïse, d'Agnès Sorel et de Clémence Isaure…

Léonard en héros italien

La figure de Léonard, en sa patrie italienne[11], demeura, en ce XIXe siècle où allait se construire l'unité du pays, une référence incontournable. Ainsi, en 1828, la scène ô combien traditionnelle de la mort de l'artiste donnera-t-elle son essor à la carrière d'un jeune artiste, Cesare Mussini (1804-1879), qui obtint cette année-là le premier prix pour la peinture, au concours académique de l'*Esposizione dell'Accademia fiorentina di Belle Arti*, avec un *Leonardo da Vinci che vecchio e mortalmente infermo spira tra le bracchia di Francesco I*[12]. Prix qui lui valut une bourse d'étude de trois années à Rome, où il se lia d'amitié avec Chateaubriand et Horace Vernet, directeur de l'Académie de France, avant de revenir à Florence enseigner à l'Académie des beaux-arts. Dans ce tableau emblématique, cependant, on n'était plus à Fontainebleau mais dans un élégant palais renaissant, proche du gothique flamboyant, d'Amboise, même si on y retrouvait le moine, le cardinal, le Dauphin et un Melzi désespéré, tout cela emprunté à Ingres, plus un médecin occupé à prendre le pouls de l'infirme, comme chez

Ménageot. Mais si François Ier et Léonard se partageaient – normalement – le premier plan, c'était malgré tout l'artiste qui absorbait maintenant toute la lumière issue de la fenêtre, le roi de France demeurant, pour la circonstance, dans l'ombre.

Même si Florence paraissait donc continuer, bien après 1814, à porter sur les modèles picturaux français des regards attentifs, Milan, qui avait été plus de vingt ans la patrie d'adoption de Léonard, entretint avec son souvenir des rapports affectifs beaucoup plus contrastés. Il faut dire que l'intervention française, dans le nord de l'Italie, avait procuré à la Lombardie une autonomie formelle, sous trois avatars successifs : République cisalpine en 1797, République italienne en 1801, royaume d'Italie de 1804 à 1814 – et même si les Habsbourg avaient refusé cette année-là aux délégués milanais l'idée même d'une possible unification de l'Italie, ils ne purent entamer le sentiment, surtout dans les milieux intellectuels, d'une forte identité lombarde, en dépit de la répression de la révolte de 1820 et de l'anéantissement des *carbonari* en 1831. Tout cela devant aboutir à l'entrée des troupes franco-piémontaises dans Milan le 8 juin 1859, prodrome à la proclamation du royaume d'Italie, le 14 mars 1861. À la fois militaire et politique, la lutte des Milanais s'accompagna bien sûr, toutes ces années, d'une offensive culturelle visant à la glorification de l'art lombard, appuyée sur celle des grands de l'histoire régionale, envisagés en tant que héros et mécènes. La figure de proue fut ici Lodovico Sforza, « Ludovic le More », qui allait alors former, avec Léonard, le même « couple » mécène-artiste que le peintre, dans l'art français, avec son souverain François Ier. Le culte de la Renaissance, tel qu'il se pratiqua alors dans cette ville de Milan pressée de récupérer son prestige d'autrefois, s'appropria en effet cette figure de *condottiere* devenu duc et qui avait permis au génie de Léonard de révéler toutes ses facettes.

Et la propagande tourna alors bien vite autour du chef-d'œuvre que l'on avait sous la main et sous les yeux : le *Cenacolo*. Cela fut d'ailleurs facilité

par une initiative du vice-roi, Eugène de Beauharnais, qui commanda à Giuseppe Bossi une reproduction de ladite *Cène*. Les travaux de Bossi furent réunis dès 1810 en un ouvrage considérable, le *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro*, qui devait grandement aider les efforts des futurs imitateurs de la *fresque* de Santa Maria delle Grazie. En 1811, le rituel concours de la Brera se donnera encore pour thème « la mort de Léonard », concours gagné par le Pisan Santi Soldaini pour un très traditionnel dessin intitulé *Leonardo da Vinci, vecchio e infermo, visitato in Fontainebleau da Francesco I, spira tra le di lui braccia*[13].

Mais quelques années plus tard, changement d'inspiration : les Français ne sont plus là, Milan vit sous la poigne autrichienne, et l'aristocratie locale, qui a cru pouvoir tirer quelques bénéfices d'une collaboration avec le nouveau maître, déchante vite. Ainsi le peintre de Crémone Giuseppe Diotti réalise-t-il, en 1823, un nostalgique *Leonardo alla corte di Lodovico il Moro*[14] pour celui que Stendhal appelait le « riche bigot milanais », le comte Mellerio, qui avait eu le tort, à ses yeux, d'accepter, en 1817, la charge de chancelier de la Lombardie-Vénétie. En fait, ayant perdu toute illusion sur le degré d'autonomie que Vienne était décidée à accorder à la Lombardie, il avait démissionné en 1819, se repliant, à Milan, sur des activités charitables et sur le mécénat local. Dans cette œuvre de commande, donc, au milieu d'un décor très (néo)classique, Léonard présente au duc de Milan, à son épouse Béatrice d'Este et au cardinal Ascanio Sforza – personnage influent, un temps vice-chancelier du pape Alexandre VI Borgia – le projet de *Cenacolo*, au milieu de la cour fantasmée du More. Nous avons d'ailleurs la chance de posséder un commentaire contemporain de l'œuvre, qui en décrypte les significations, telles que les reconnaissait l'époque[15]. Autour des personnages principaux, on peut ainsi voir l'architecte Bramante, en conversation avec le mathématicien franciscain Fra Luca Pacioli, l'historien Bernardino Corio (tenant sous le bras son *Histoire de Milan*), le musicien Franchino Gaffurio

et le poète Bernardo Bellincioni. Pour l'auteur de la recension, Giovanni Antonio Maggi, le tableau aurait, par-delà l'anecdote, valeur universelle, en tant qu'allégorie du mécénat en général. Le public ne fut pas unanime à goûter la puissance de l'allégorie et la *Gazzetta di Milano* s'insurgea bien vite contre le peu de considération accordé ici au personnage fondamental, Léonard[16] ! Tableau qui devait faire pendant à une mort de Gian Galeazzo Sforza, de Pelagio Palagi, dans l'aristocratique villa Gernetto du comte, près de Lesino, dans la province de Milan.

Cantonnée dans les charges subalternes, les postes les plus en vue étant en grande partie dévolus à des Austro-Allemands, l'aristocratie lombarde se replia donc, dès le début des années 1820, sur une opposition politico-culturelle à laquelle allait être associée, plus que jamais, l'image mythifiée du Léonard milanais. Deux exemples frappants, à ce sujet, avec deux commandes émanant des frustrations de cette aristocratie : celui, d'abord, de Francesco Gonin (1808-1889), un artiste proche de la maison de Savoie, avec son *Ludovic le More visite, en compagnie de Béatrice d'Este, le Cenacolo de Léonard*[17]. C'était une commande du jeune duc Antonio Litta qui revendiquait un lien tout particulier avec Léonard, un de ces ancêtres ayant été lui-même son mécène, comme le prouverait la présence dans la collection familiale d'une Vierge à l'enfant dite *Madone Litta*, aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, au musée de l'Ermitage. Mais la valeur de la commande dépassait le simple niveau de la commémoration familiale : le comte était un vrai patriote, il l'avait montré à plusieurs reprises, et il participerait trois ans plus tard aux cinq fameuses journées de mars 1848. L'hommage appuyé à Ludovic s'adressait donc, à l'évidence, à la patrie milanaise. Le tableau, exposé à la Brera à l'occasion du concours de l'année 1845, présente Béatrice d'Este, le duc Ludovic, le cardinal Ascanio, avec un Léonard étonnamment juvénile, conformément à la vraisemblance historique, et plein, à l'égard du Sforza, de la déférence qui sied à l'artiste de cour. Mais cela ne fut pas du goût de tout le monde et les critiques s'attaquèrent

immédiatement à ce parti pris : Léonard était un génie, et c'est ce duc qui devait lui manifester son respect !

La même année, un rival de Gonin, Cherubino Cornienti, originaire de Pavie, un artiste « engagé » (il se battra en 1849), se lança sur le même sujet. C'était cette fois une commande d'un grand bourgeois, l'homme d'affaires Giovan Battista Brambilla, réalisée à Rome, à la faveur d'une bourse. La critique ne fut pas unanime et Cornienti donna de son tableau une seconde version, plus réduite, et qui fut exposée à la Brera en 1857 : *Leonardo da Vinci nel refettorio delle Grazie*[18]. Le cadre n'était plus le même : on n'était plus, cette fois, dans la salle du trône du palais ducal, comme chez Gonin, mais dans le réfectoire de Santa Maria delle Grazie, au cœur de l'atelier, pour ainsi dire, de l'artiste, qui retrouvait sa figure de vieux druide, face à un duc étonnamment jeune. Quant au *Cenacolo*, il était prudemment laissé dans une ombre à même de dissimuler l'état dans lequel se trouvait – déjà – l'œuvre. L'hommage, là, s'adressait sans ambiguïté à l'artiste, qui dominait toute la scène ; on sait par ailleurs que Cornienti était personnellement attaché à l'idée – moderne – de l'indépendance économico-artistique du peintre, et entendait que l'on comprît ainsi le sens de son tableau. Cela n'avait rien d'extraordinaire, cette idée étant manifestement dans l'air du temps, comme le laisse entendre la leçon contenue, par exemple, dans le tableau de Francesco Hayez (1832), *Carlo cinque che si abbassa par raccogliere il pennello caduto a Tiziano*[19]. Peut-être, d'ailleurs, les anachronismes patents dans la figure de Léonard, son manteau et son béret (*lo zimarra et il berretto*), auraient-ils eu pour finalité d'universaliser sa figure en lui conférant une dimension intemporelle. La portée universalisante de la scène fut renforcée par un tableau de grande notoriété, peint en 1846 par un peintre d'Ancone, fortement engagé dans le camp « risorgimental » (il participera lui aussi aux combats de 1849), Francesco Podesti, à la demande, cette fois, du roi de Naples : *Lodovico il Moro, che osserva il pensiero del Cenacolo, presentato da Leonardo da*

Vinci[20], où il est bien difficile de déterminer une relation dominant-dominé dans le couple des personnages centraux, tant Ludovic et Léonard paraissent également pénétrés de l'importance de leur projet. Ainsi ex-territorialisée, la symbolique du face-à-face entre l'artiste et son souverain prenait effectivement valeur allégorique, à travers une féconde confrontation, comme le souligne un critique du temps, entre « l'intelligence et la puissance », valeurs essentielles s'appuyant et se protégeant l'une l'autre pour la plus grande gloire de l'idée monarchique…

Restait à la patrie milanaise à compléter l'image de Léonard en dévoilant son génie scientifique, qu'avait reconnu et abondamment exploité le More. Ce fut là aussi Cornienti qui s'en chargea en donnant en 1858 un tableau suffisamment édifiant : *Leonardo mostra la prima conca del Naviglio a Lodovico Sforza*, hommage appuyé aux travaux hydrauliques menés par Léonard dans sa patrie d'adoption. Puis ce sera, en 1865, l'illustration d'un autre talent de Léonard avec, d'Annibale Gatti (Forli 1828-Florence 1909), un *Leonardo alla corte di Lodovico il Moro presenta un strumento musicale di sua invenzione* : encore jeune et beau, Léonard y présente son instrument devant des musiciens célèbres du temps, accompagnés du grec Demetrio « Calcondilla »[21], du mathématicien Pacioli, du poète florentin Bellincioni et de l'ambassadeur vénitien Barbaro. L'hommage aux talents divers de Léonard s'étend même, géographiquement, en ces années 1860, puisqu'on en a un exemple célèbre avec le rideau de scène du théâtre de Cesenatico, où le peintre de Forli, Pompeo Randi, représenta *Leonardo da Vinci che mostra al Valentino il progetto del porto-canale di Cesenatico* (*Léonard de Vinci montrant au Valentinois le projet de port-canal de Cesenatico*). Le 11 juillet 1865, lors de l'inauguration du théâtre, l'on put en effet découvrir cette scène, qui rappelait un grand moment de la région, lorsque César Borgia décida un audit des fortifications et des grosses infrastructures de cette province de Romagne dont il venait de s'assurer pour le compte de son père

Alexandre VI. Il s'intéressa ainsi, en 1501, à la possibilité d'un canal de 14 kilomètres entre Cesena, dont il s'était emparé l'année précédente, et son port, Cesenatico, et confia en 1502 à Léonard le soin d'effectuer, à ce sujet, un certain nombre de dessins préparatoires.

Manquait à l'image de ce Léonard *ottocentesco* l'envergure que pourrait lui conférer un cénacle de disciples susceptibles de diffuser l'enseignement obligatoirement contenu dans son œuvre, question soulevée depuis longtemps à propos de l'inscription « *Acchademia Leonardi* » déchiffrée au bas de dessins prêtés au maître. De là l'apparition (tardive) du thème des élèves de Léonard, avec *La Scuola di Leonardo*, fresque pour laquelle Raffaele Casnedi (1822-1892) remporta en 1852, à Milan, un prix prestigieux, offert par un mécène et homme d'affaires allemand qui avait passé l'essentiel de son existence à Milan : Enrico Mylius. Mais le phénomène devait culminer avec le groupe monumental de Pietro Magni que l'on peut voir piazza della Scala, à Milan, et qui présente Léonard entouré de quatre disciples : Cesare da Sesto, Andrea Solari, Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono, groupe inauguré en 1872, en grande pompe, avec la présence du roi Victor-Emmanuel II en personne. L'histoire du monument ne fut cependant pas d'une limpidité exemplaire. Les élites milanaises, il est vrai, n'avaient jamais cessé de réclamer à cor et à cri son érection au cœur de leur ville. Au point que Vienne dut céder, et que l'empereur François-Joseph fut contraint de laisser, en 1856, l'Académie de Brera mettre le projet au concours. Ce fut le Milanais Pietro Magni qui l'emporta, mais les troubles et guerres des années suivantes en retardèrent considérablement l'exécution.

En 1872, d'ailleurs, les dispositions de l'esprit milanais avaient quelque peu changé et beaucoup, qui ne pardonnaient pas à Ludovic le More d'avoir provoqué l'occasion de la désastreuse descente (*discesa*) française, retournèrent leur ire contre son protégé[22] : « Tirant profit de la mollesse de la cour du More, Léonard se perdit à divertir les concubines avec la cithare

et la danse ; il ne lui resta donc pas de temps pour consacrer son vaste esprit à la question de l'indépendance de l'Italie… Aussi Léonard fut-il une nullité politique ; il fut l'ami de souverains despotiques, fidèle courtisan du More et, avec les mésaventures de ce prince, il passa au service de l'étranger qui envahit et tyrannisa notre pays. Il fut en faveur auprès du gouvernement Autrichien parce qu'il ne suscitait dans les peuples aucune idée d'autonomie ni d'indépendance[23]. » Traitait ainsi Léonard de « nullité politique », tout en l'accusant de haute trahison, un ingénieur, Sirio Valerio, chargé, à la fin du XIXe siècle, du remodelage du centre de Milan et révolté par la présence, piazza della Scala, du monument de Léonard où il voyait témoignage de la propagande de l'empereur François-Joseph. Il ne fut pas le seul et, globalement, le *Risorgimento* engloba Léonard dans le monde princier auquel lui-même s'arrachait avec la plus grande peine.

Cette idée de la proximité systématique de Léonard avec le monde des cours était alors assez répandue et on la retrouve chez Stendhal, qui retourne l'argument, dans son *Histoire de la peinture en Italie*. Pour lui, le peintre est d'abord un homme de ces brillantes cours renaissantes qu'il se plaisait à idéaliser : « La cour elle-même, pour un homme supérieur, avait un charme qu'elle a perdu ; elle était la perfection de la société, elle n'en est plus que la gêne ; j'explique ainsi le goût de l'élégant Léonard pour la société des princes. » En Italie même, il se trouvait des voix pour tenter d'excuser ce qui apparaissait alors comme une véritable faute politique. Ainsi le polymathe Gustavo Uzielli (1839-1911), fondateur du musée Vinci, quand il expliquait en 1872 que, finalement, le peintre n'avait guère eu le choix : « L'époque n'aurait pas permis à Léonard d'exister sans la protection d'un prince », et sans doute, ajoute-t-il, « considérait-il la générosité des princes comme un hommage à son génie ».

L'Italie du XXe siècle a opéré un changement drastique de point de vue, et la figure de Léonard, à travers expositions et commémorations, a définitivement pris une dimension nationale. Sans toutefois que la question

du rapport de Léonard à son temps soit oubliée, comme de nombreuses études s'emploient à le préciser, devant une évidence : Léonard avait une connaissance approfondie des idées de son temps, en matière scientifique et artistique, et on ne peut donc l'arracher à son contexte. Et reprocher à Léonard de ne pas avoir confié à ses *Carnets*, dont nous n'avons qu'une partie et qui ne sont que notes, brouillons et croquis, de confidences politiques, relèverait, peut-on ajouter, au-delà d'une compréhensible frustration, d'une certaine dose de mauvaise foi.

Le XXe siècle fut donc, en bonne logique, le siècle de la réhabilitation du Léonard italien, puis, de colloque en exposition, celui de sa célébration comme héros national. Avec, en 1919, *Leonardo da Vinci*, long métrage muet un peu oublié, de Giulia Cassini Rizzotto et Mario Corsi, œuvre biographique apaisée qui, évitant toute polémique, montre la vie de Léonard de ses premières années florentines à un exil français dont les raisons sont exposées sans la moindre vindicte. Mais personne en Italie n'a oublié un spectacle d'une autre envergure : la grand-messe fasciste de 1939. Le projet venait de loin, le Duce ayant entrepris depuis 1930 une manière de justification de son régime par l'art en envoyant cette année-là en Angleterre bon nombre de trésors de la Renaissance italienne. En 1936, il annonce donc solennellement une grande rétrospective léonardienne pour 1939. Léonard, en l'occurrence, se voit promu archétype de l'homme nouveau, en tant que « génie universel et inégalé […] symbole de toute la civilisation latine et chrétienne », l'exposition du Palazzo dell'Arte devant « mettre en évidence les liens spirituels qui unissent ce grand réalisateur et créateur aux réalisations de l'Italie mussolinienne et impériale ». Au *palazzo* milanais, effectivement, on voit grand. D'un côté, vingt-cinq salles avec tableaux et dessins autographes, pièces d'archives, éléments des *Carnets*, œuvres de l'entourage du maître et maquettes des machines (que l'on peut mettre en mouvement). De l'autre, une rétrospective du génie national, avec les inventions italiennes, de la Renaissance à Marconi. Et, le

9 mai, jour du troisième anniversaire de la proclamation de l'Empire italien, c'est l'inauguration. Le résultat, grandiose, est à la hauteur des efforts des organisateurs : si l'Angleterre et l'Allemagne ont bien volontiers prêté de leurs œuvres, il n'en a pas été de même avec la France, qui n'a fini par envoyer le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre et le codex de l'Institut que sur une promesse de réciprocité. Ce fut un vrai succès – avec 400 000 visiteurs –, succès à peine entamé par la présentation intempestive d'une mystérieuse *Madone au chat*, en réalité un faux du XXe siècle.

Léonard, dès lors, est un support médiatique essentiel : un film franco-italien le fait pénétrer en 1971 dans l'univers des miniséries, avec le *Leonardo da Vinci* de Renato Castellani (Palme d'or à Cannes pour *Deux sous d'espoir*), docu-fiction biographique avec un pilote de 70 minutes et cinq épisodes de 50. Et il entre dans celui de la vraie comédie en 1984, avec un très gros succès, le *Non ci resta che piangere*[24], de Roberto Begnini et Massimo Troisi, où les deux « héros » contemporains se trouvent envoyés en un XVe siècle de fantaisie où ils rencontrent évidemment Léonard, qu'ils incitent à inventer des machines du futur, comme le train, avant de croiser… Christophe Colomb.

Désormais héros incontesté, Léonard, allait, si besoin en était, connaître la consécration nationale suprême en janvier-février 2010, avec son élection, sur Rai II, en tant que *« piu grande italiano de tutti i tempi »* (« plus grand italien de tous les temps »). Il y avait dix finalistes (Christophe Colomb, Puccini et le Caravage avaient été éliminés au tour préliminaire), et la concurrence était rude : Luigi Pirandello, Giuseppe Verdi, les juges Falcone et Borsellino, Galilée, Dante, l'acteur comique Totò, Enrico Fermi, l'actrice Anna Magnani et la chanteuse de variété Laura Pausini. Léonard l'emporta avec 81,1 % des voix.

La tardive naturalisation française du savant

De l'autre côté des Alpes, Léonard ne put échapper, dès le milieu du XIXe siècle, ni à l'air du temps en général, ni aux polémiques franco-françaises en particulier. Or dans les années 1840, au Collège de France, autorité universitaire s'il en est, c'est la guerre : la grande question est celle de la Compagnie de Jésus, soupçonnée de répandre sournoisement un catholicisme ultramontain, dogmatique et sectaire. Les attaques à son encontre viennent, simultanément, de deux professeurs du Collège, Edgar Quinet et Jules Michelet. Le premier y est titulaire de la chaire de langues et littératures de l'Europe méridionale depuis 1841, et le second, depuis 1838, de celle d'histoire et de morale. L'ambiance, en 1843, est houleuse, et les cours des deux hommes, qui s'en prennent à la littérature des Jésuites et à la stérilité intellectuelle dont ils seraient les responsables dans le pays, sont copieusement chahutés. Ils ne s'en laissent pas compter et, deux ans plus tard, Michelet repart à l'offensive avec un brûlot intitulé *Le Prêtre, la femme et la famille*, aussitôt mis à l'index : professeur à l'École normale, à la Sorbonne, au Collège de France, et donc grand notable de l'enseignement supérieur, il connaît également un succès mondain de plus en plus large grâce à son *Histoire de France*, régulièrement publiée, période par période, à partir de 1833, comme un véritable feuilleton républicain. Et au moment d'évoquer la Renaissance, au tome VII (paru en 1855) de l'œuvre tentaculaire, il cite son ami Quinet qui fait de Léonard le précurseur absolu en matière de sciences modernes, en l'intégrant dans le grand mouvement de création technique qui caractérise ce moment du XIXe siècle : « Il a découvert la machine à vapeur, le mortier à bombe, le thermomètre, le baromètre, précédé Cuvier dans la science des fossiles, Geoffroy-Saint-Hilaire dans la théorie de l'Unité. » Mais c'est pour mieux souligner son unicité et son isolement, dans une Renaissance encore trop attachée à ses

pesanteurs cléricales pour en reconnaître le talent : « Personne ne fut plus admiré que Léonard. Personne ne fut moins suivi. Ce surprenant magicien, le frère italien de Faust, étonna et effraya. Il ne fut encouragé ni de Florence ni de Rome. Milan imita ses peintures, faiblement, de loin. Ce fut tout. Il resta seul, comme prophète des sciences, comme le créateur hardi qui, en face de la nature, enfante et combine comme elle, lui rend vie pour vie, monde pour monde, la défie. » Cette commode étiquette de « frère italien de Faust » allait coller à la silhouette de Léonard jusqu'à devenir un lieu commun.

Léonard est donc seul ? Dès lors, pourquoi lui reprocher d'être resté à distance des affaires politiques du monde ? Edgar Quinet, dans ses *Révolutions d'Italie*, parues de 1848 à 1851, n'hésite pas ainsi à rebondir sur l'abandon du « génie » par sa patrie première, pour inventer à son intention l'idée de « citoyen des mondes » : « Il y eut chez lui le trait distinctif de l'Italien resté sans patrie, ce même effort immense de ne se laisser enfermer par aucun horizon, limiter par aucune forme spéciale. Citoyen des mondes, il voudrait se placer au foyer de l'univers, s'identifier avec le génie intime de la création », par opposition à son éternel rival Michel-Ange, l'homme d'une cause aussi noble que perdue, lui qui « relève de la poussière la couronne d'une Église une dernière fois triomphante ». Le trait est désormais fixé et, dès 1892, le philosophe de l'art Gabriel Séailles justifie sa prétendue indifférence politique en invoquant le souhait de l'artiste d'éviter le contact avec les mesquineries du monde : « Ce chaos de passions individuelles déchaînées, heurtées au hasard d'une apparente habileté, n'était pas matière pour la haute et lucide intelligence de Léonard », tandis que Joseph Péladan, qui fit tant pour la publication de ses *Carnets*, l'absout au nom même du devoir de l'artiste : « Les affaires communales n'intéressent pas ce maître. Du moins il a donné l'exemple de l'indifférence en matière civique ; l'artiste ne doit aimer et servir que son art, les partis n'étant que des passions toujours méchantes. »

S’il apparaît ainsi déconnecté de ses racines italiennes, c’est en raison, insistent les Français, de sa modernité. Le confirment aussi bien Taine dans le *Voyage en Italie* (1864) : « Par les principaux traits de son génie, il est moderne », que Houssaye, son biographe (1869) : « Il a trouvé du premier coup l’homme moderne. » Et d’une modernité… française ? Il faut bien dire que l’appropriation de la personnalité de Léonard par les élites françaises n’a guère cessé depuis le milieu du XIXe siècle, au nom de ce qui est devenu un lieu commun : l’accord profond de Léonard avec le « génie français ». Et cette revendication aura la vie dure : ainsi, en 1953, l’une des grandes autorités morales de l’Université, l’historien Yves Renouard (1908-1965), doyen de la faculté des lettres de Bordeaux et professeur à la Sorbonne, écrira-t-il encore, un an après les festivités anniversaires de 1952, avec toute l’ambiguïté de mise, que « la particulière vénération de la France pour le plus grand des hommes universels tient, d’une part, à ce qu’il a terminé sa vie et trouvé sa sépulture sur les bords de la Loire, et d’autre part à ce que son message est particulièrement accordé au génie français ». Grâces soient donc rendues, selon lui, à Roland Préard de Chambray et Charles Ravaisson-Mollien, pour avoir publié, l’un le *Traité de la peinture*, l’autre les *Carnets* du maître, sensibilisant ainsi les Français « au génie de Vinci qu’ils connaissaient mieux sans doute que d’autres peuples mais qu’ils étaient aussi plus aptes à mieux comprendre ». Charge au lecteur de comprendre qui étaient les « autres peuples ». Et Renouard d’invoquer le rayonnement français de la pensée scientifique de Léonard, et de convoquer Bernard Palissy pour avoir repris en 1580 les idées de Vinci dans son *Discours admirable de la nature des eaux et des fontaines*. C’est par l’intermédiaire de Bernardino Baldi, abbé de Guastalla, auteur d’une précieuse *Cronica dei Matematici*, précise Renouard, que les idées mécaniques de Léonard « fusèrent également en France », à travers Roberval, Descartes et leurs conceptions en matière de centre de gravité et « centre d’agitation ». Renouard reprenait ainsi un ouvrage capital, paru

plusieurs décennies auparavant (1906-1909) : *Léonard de Vinci, ceux qui l'ont lu et ceux qu'il a lus*, du chimiste, physicien et historien des sciences Pierre Duhem (1861-1916), aux yeux de qui l'homme clé avait été Venturi, assez inspiré pour, en 1797, déchiffrer les *Carnets* et les mettre en ordre. Grâce à eux, Duhem se pense en mesure de replacer Léonard dans l'histoire de la science occidentale. Selon lui, il a beaucoup emprunté à un allemand, évêque-physicien du XIVe siècle, Albert de Saxe (1316-1390), mais il a su le dépasser (« Ce que Léonard a ajouté à Albert de Saxe ») en se métamorphosant à son tour en précurseur, et Duhem énumère alors tout ce que la science renaissante et classique lui doit : « Cardan a-t-il pu plagier Léonard de Vinci ? » Oui, dans les domaines de la statique et de la dynamique, et aussi de l'anatomie, comme d'ailleurs Michelangelo Biondo, en 1549, dans son *Traité de la peinture la plus noble*. Mais Duhem va plus loin encore : « Comment le principe hydrostatique s'est transmis de Léonard de Vinci à Pascal. » Et que dire de la cosmologie du peintre ? Dès 1508, « Léonard était déjà parvenu à rejeter l'hypothèse géocentrique alors que Copernic commençait seulement ses méditations sur le système du monde ».

Le plaidoyer ardent de Duhem, d'ailleurs, s'inscrivait dans une polémique virulente, qui, en 1902, avait agité, elle aussi, le monde académique français. Le 27 octobre, lors de la séance de l'Académie des sciences, le chimiste Marcellin Berthelot s'était en effet élevé contre un récent éloge de Léonard homme de sciences prononcé par le doyen de ladite académie, Julien Napoléon Haton de La Goupillière : pour Berthelot, les prétendues inventions de Léonard correspondaient en fait à des machines connues de son temps, ses compétences proprement scientifiques étant bien plus réduites que ne le prétendait ce XIXe siècle naïvement scientiste. Parler de lui comme du fondateur de la science moderne relevait donc « de l'illusion et de l'erreur ». D'où la réaction nationaliste de Duhem qui, à la veille de la Grande Guerre, établissait en France, pour des décennies, le

« génie » scientifique d'un Léonard profondément naturalisé. Même si, dans les années 1960, des analystes, embrassant le parti de Berthelot, ont montré combien les spéculations techniques de l'artiste étaient tributaires des recherches médiévales et renaissantes. Ainsi Bertrand Gilles consacre-t-il trois importants chapitres de son ouvrage sur *Les Ingénieurs de la Renaissance* (1964) à une étude scrupuleuse des recherches menées par Léonard ingénieur, cela pour aboutir à un jugement nuancé : pour lui, si Léonard a finalement peu innové dans les domaines des fortifications, des machines de guerre et de l'urbanisme, son originalité s'observe bien davantage dans ceux de l'hydraulique et de la mécanique, et surtout dans la nouveauté de son rapport à l'expérimentation. Nuances importantes mais qui, comme on peut le constater aujourd'hui, n'ont que bien peu marqué les jugements contemporains, davantage portés sur les appréciations globalisantes (le génie universel de Léonard…).

Léonard, génie mystérieux ou simple puissance créatrice ?

Parallèlement à la construction de cette image scientifique de Léonard, s'amorce en France, dans la seconde partie du XIXe siècle, un processus d'idéalisation de Vinci peintre, à travers, en particulier, un article déterminant de Théophile Gautier[25], le 12 avril 1857, dans *L'Artiste*, sur les grotesques de Léonard – objet d'une ferveur toute nouvelle. Pour lui, rien à voir avec les caricaturistes du temps, Gavarni ou Daumier, ancrés dans les référents moraux de leur époque. Il voit plutôt dans les figures de Léonard une « arabesque humaine ayant des muscles pour rinceaux… car le Vinci est aussi prodigieux dans ses croquis, faits avec la griffe du lion trempée dans l'encre, que dans ses peintures les plus achevées » – tout cela faisant

un véritable « cours de tératologie » qui hisse l'artiste, dans cette sorte de rêverie anthropologique, hors du temps. Et, la même année, dans *Les Phares*, Baudelaire le place parmi les huit grands artistes qui font la dignité de l'humanité :

> Léonard de Vinci, miroir profond et sombre
> Où des anges charmants avec un doux souris,
> Tout chargés de mystère apparaissent à l'ombre
> Des glaciers et des pins qui ferment leur pays.

Quant à *La Joconde* qui, selon l'historien de l'art Louis Hourticq (1875-1944), partage alors, au Louvre, avec la *Vénus de Milo* et la *Victoire de Samothrace*, le prix de la beauté, elle entre définitivement, avec Gautier (1867), dans un monde qui n'est plus celui de la description ou de l'analyse, puisqu'elle n'est désormais accessible qu'à un seul type de perception, celui des sens :

> Une femme mystérieuse
> Dont la beauté trouble mes sens
> Se tient debout, silencieuse,
> Au bord des flots retentissants.

Frappés par ce « mystère » récurrent au seul contact des tableaux du Louvre, les intellectuels du temps font volontiers le pèlerinage de Milan pour y vérifier auprès des dessins de la Brera et de la fameuse *Cène* la justesse d'émotions ressenties à Paris devant les chefs-d'œuvre « français ». Ainsi Hippolyte Taine, en 1866, dans son *Voyage en Italie* (effectué l'année précédente), opère-t-il une synthèse enthousiaste entre les deux mondes de Léonard pour conclure lui aussi à l'universalité de son génie : « Lorsque l'on consulte ses livres de dessins, lorsqu'on se rappelle les figures

préférées de ses tableaux authentiques, lorsqu'on lit les détails de son caractère et de sa vie, on y aperçoit le travail intérieur. Peut-être n'y a-t-il point au monde un exemple d'un génie si universel, si inventif, si incapable de se contenter, si avide d'infini, si naturellement raffiné, si lancé en avant au-delà de son siècle et des siècles suivants. » Quelques années plus tard (1889), c'est au tour de Barrès de se précipiter à Milan pour voir la *Cène* « où l'homme-dieu lit dans les cœurs au moment de la trahison » : « Aujourd'hui, dans cette veillée d'Italie, je vois qu'il n'y a pas compréhension complète sans bonté[26]. » Ne manque plus, en 1899, que l'imposante et synthétique monographie du suppléant d'Hippolyte Taine à l'École nationale des beaux-arts, Eugène Müntz (1845-1902), *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, pour donner corps et vie à ce « génie ».

Corps que lui retire Valéry en 1894, dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, pour isoler en lui le processus de création en le désincarnant, en en faisant une pensée autonome, une intelligence abstraite, et sans lui prêter ni sensibilité ni, à plus forte raison, génie. Cet hommage n'a d'ailleurs rien, à l'origine, de vraiment spontané. C'est en effet à la demande de la célèbre féministe Juliette Adam qu'il écrit, pour sa *Nouvelle Revue* (« Sur le gracieux avis de M. Léon Daudet »), cet article (XCL, 15 août 1895) voué à une grande célébrité. L'un et l'autre partagent le sentiment que les « valeurs européennes » semblent déstabilisées, en cette fin de XIXe siècle, par les troubles qui agitent le continent. Ce qu'il est donc urgent de (re)trouver, c'est une intelligence fédératrice à partir de laquelle reconstruire un système moral et intellectuel cohérent. Ce n'est donc pas en s'appuyant sur des impressions, forcément subjectives et rétives à la raison, que Valéry va spéculer : pour l'expérience de ces impressions, explique-t-il, agacé par les lieux communs qui accablent les chefs-d'œuvre du maître, il y a Milan, le Louvre ou les Offices. Le « sourire de la Joconde », d'abord : « Je ne pense pas pouvoir donner un plus amusant exemple des dispositions

générales à l'égard de la peinture que la célébrité de ce "sourire de la Joconde" auquel l'épithète de mystérieux semble irrévocablement fixée. Ce pli du visage a eu la fortune de susciter la phraséologie que légitiment dans toutes les littératures les titres de "Sensations" ou "Impressions" d'art. Il est enseveli sous l'amas des vocables et disparaît parmi tant de paragraphes qui commencent à le déclarer *troublant* et finissent à une description d'âme généralement vague. Il mériterait cependant des études moins enivrantes[27]. » Lui va se concentrer sur les notes manuscrites, rassemblées par Ravaisson-Mollien, dont il médite, critique et remodèle en partie la traduction[28], de 1905 à 1908, et sur le *Traité de la peinture*, pour découvrir et définir une *méthode* propre à Léonard. Cet essai sera suivi de plusieurs autres : *Note et digression* en 1919, *Léonard et les philosophes* en 1928, dans la revue *Commerce* (opuscule qui fera la préface, en 1929, de Léo Ferrero, *Léonard de Vinci, ou l'Œuvre d'art*), sans compter un certain nombre d'interviews et de conférences données par le poète jusqu'en 1940. Et des notes, études, traductions, rassemblées dans le *Dossier Léonard de Vinci* du département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France[29].

Dans une démarche antibiographique, il cherche donc à construire un homme susceptible de produire l'œuvre que nous prêtons à l'individu Léonard – nom qui, finalement, ne recouvre qu'un processus de création. Les accidents liés à l'enfance du peintre n'ont aucune importance et n'ont en tout cas rien à voir avec la production de son œuvre. Léonard est donc un sujet sans histoire, et, selon Valéry, « le moins freudien des hommes ». Admiratif devant l'intelligence mise en jeu dans les prétendues inventions de Léonard, il en démystifie le côté visionnaire : « Je ne tiens guère à ces sortes de prophéties scientifiques, toujours suspectes : trop de gens pensent que les anciens avaient tout inventé. Du reste, une théorie ne vaut que par ses développements logiques et expérimentaux », qui, bien sûr, font défaut à celles de Léonard, jamais confirmées par l'expérience. Pour aller à

l’essentiel, il analyse d’abord le regard « actif » de Léonard artiste, un de ces hommes pour qui la vue n’est pas chose passive, mais acte, et « pour qui le savoir n’est que pouvoir ». Le dessin, alors, est passage de l’informe à la forme, et cette dialectique entre savoir et pouvoir est à la base de l’acte de peindre, « opération qui requiert toutes les connaissances, et presque toutes les techniques ». De là la proposition d’une autre méthode, adressée celle-là à l’intelligence du spectateur : « Je crois […] que la méthode la plus sûre pour juger une peinture, c’est de n’y rien reconnaître d’abord et de faire pas à pas la série d’inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité, pour s’élever de métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions, à l’intelligence du sujet. » En fait, Valéry célébrait chez Léonard une démarche analogue à la sienne, où l’esprit, se dépouillant du divin, essayait sa seule et pleine puissance, en art et en science, sans plus de tutelle, pas même celle de la référence à l’autorité antique. *« Facil cosa e farsi universale »* (« Chose facile que se faire universel »), disait Léonard. Difficile, enfin, de ne pas imaginer que Valéry ne se soit pas identifié, au moins dans la méthode, au peintre polymathe, lui qui, avant tout poète, ne craignit pas de s’essayer au dessin et à la gravure, aux problèmes (théoriques) de l’architecture ou de la danse et de prononcer le 17 octobre 1938, à l’invitation d’Henri Mondor, chirurgien, multiacadémicien[30], spécialiste de Mallarmé et illustrateur d’ouvrages de Valéry, un brillant *Discours aux chirurgiens*. Un éloge – que l’on dirait adressé à l’artiste autant qu’au chirurgien – des potentialités de la main, successivement « instrumentale, symbolique, oratoire, calculatrice – agent universel […] organe du possible » et, finalement, « organe de la certitude positive ».

Léonard en analyse : Freud et ses épigones

La démarche de Valéry, visant à isoler, chez Léonard, l'acte créateur du personnage vivant, allait effectivement à l'encontre d'une autre, à la recherche, dans l'intimité du peintre, des arcanes de son œuvre – démarche, globalement, « psychanalytique ». Et démarche inscrite dans un mouvement qui, depuis le milieu du XIXe siècle, se plaisait à troubler l'image de la vie de l'artiste, forcément déjà floue faute de renseignements fiables. Ainsi Taine lui-même s'essayait-il à projeter sur sa personnalité celle de ses modèles en soulignant chez lui, à côté de son évidente masculinité, « quelque chose de bien délicat, de bien doux, de presque féminin » avec sa « coquetterie voluptueuse de bel adolescent ambigu »[31]. La mécanique était enclenchée. Mais les éléments biographiques solides manquant cruellement pour établir la vie privée de Léonard dans une continuité logique, il ne restait qu'une seule solution pour la métamorphoser en un drame psychologique : en colmater les innombrables failles pour la construire à la manière des romanciers. À l'instar de l'écrivain russe Dmitri Merejkovski (1865-1941), auteur, en 1903, d'un *Roman de Léonard de Vinci* : riche et bien documentée sur l'époque, cette œuvre de fiction inspira tout particulièrement Freud, passionné par ce récit placé par l'auteur sous la plume d'un disciple bien connu du peintre, prétendument auteur d'un *Journal de Giovanni Beltraffio*. Pourquoi donc Freud, qui, reconnaissait-il lui-même, n'était pas « un visuel », s'attacha-t-il à ce Léonard peintre en grand partie fantasmé qu'avait produit Merejkovski ? C'est que ces peintres, surtout aussi tourmentés du désir de perfection que Léonard, présentaient l'avantage, déjà, d'exprimer lisiblement le spectacle de leurs manques et frustrations, mais Freud eut également le bonheur de découvrir chez Merejkovski une pépite, la seule confidence de Léonard sur son enfance, confidence assez détaillée pour fournir au psychobiographe l'occasion d'une exégèse inespérée. De là ce *Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*[32], paru pour la première fois à Vienne en 1910, mais résultat, en fait, de douze années d'une réflexion partie de l'observation

d'un tableau du Louvre, comme on l'a vu, *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, croisée avec le fameux souvenir d'enfance qui, faut-il le rappeler, figurait dans le *Codex sur le vol des oiseaux* : « Il m'apparaissait que, étant moi-même au berceau, un milan venait à moi et m'ouvrait la bouche avec sa queue et qu'il me frappait de nombreuses fois avec cette queue-là à l'intérieur des lèvres. » Freud ne croit pas à la réalité de ce souvenir : pour lui il s'agit là d'une *fantaisie* (*phantasie*) formée après coup par Léonard et « reportée dans son enfance ». Ce qui ne retranche rien à la profondeur d'une signification, dont Freud saisit bien le côté scandaleux : « Le penchant à prendre dans la bouche le membre de l'homme pour le sucer qui, dans la société bourgeoise, compte parmi les perversions sexuelles abominables, apparaît pourtant très fréquemment chez les femmes de notre époque », puisque cette disposition se rencontre chez des sujets féminins « capables de créer, à partir de leur propre fonds, de semblables fantaisies de désir ». Fantaisies bien innocentes, rassure Freud, puisqu'elles ne sont rien d'autre que la réélaboration d'une autre situation « dans laquelle autrefois nous ressentions tous du bien-être lorsque, à l'âge de la tétée, nous prenions dans la bouche le mamelon de la mère ou de la nourrice pour le téter ». Après une longue étude des significations possibles du vautour, dans les ouvrages à la disposition de Léonard, qu'il s'agisse du manuel *Horapollo*[33] ou des Pères de l'Église, Freud décide que « la mère qui fait téter l'enfant, ou mieux, que l'enfant tète, est transformée en un vautour qui met sa queue dans la bouche de l'enfant », cette queue ne pouvant rien signifier d'autre qu'un pénis, l'oiseau maternel se trouvant ainsi doté « du signe distinctif de la virilité ». Après plusieurs détours, notamment par la mythologie égyptienne telle qu'on la conçoit à son époque (ainsi *Horapollo* : « Quand ils veulent écrire "la mère" […], ils peignent un vautour, parce qu'il n'existe pas de mâle dans cette espèce d'oiseaux »), Freud conclut ici à une mutation : « Le garçon refoule l'amour pour la mère, en se mettant à la place de celle-ci, en s'identifiant à elle et en

prenant sa propre personne pour le modèle à la ressemblance duquel il choisira ses nouveaux objets d'amour. » Et cette mutation serait donc à la fois le signe et la raison de l'orientation sexuelle de l'artiste : « Il est ainsi devenu homosexuel. » Freud, conforté dans son opinion par les observations de son ami Pfister sur la *Sainte Anne* du Louvre et la figure de milan-vautour[34] qu'il croit avoir discernée dans les replis des vêtements de Marie, développera ce raisonnement dans l'édition de 1919 du *Souvenir d'enfance*.

Malgré tout, Freud reconnaît honnêtement l'indigence des informations conservées sur la vie de l'artiste, et notamment sur ses premières années, en principe centre de toute son attention : « Nous savons très peu de choses sur la jeunesse de Léonard », admet-il, aveu suivi d'une page de lieux communs biographiques sur cette période. Pour lui, l'essentiel de la vie de Léonard est ailleurs : son ouvrage, dit-il, va largement dépasser les limites de ce « souvenir d'enfance » pour porter sur une manière de dialectique entre de prétendus refoulements sexuels du peintre et sa création artistique.

Cette démarche, croisée avec une constante interrogation sur le degré d'homosexualité de Léonard, débouche donc sur plusieurs constats. L'un constitue un raccourci, curieux chez un auteur qui ne se reconnaissait aucune compétence en histoire de l'art, à propos de la médiocrité de ses disciples : « Étant donné qu'il les avait choisis en fonction de leur beauté et non de leur talent, aucun d'eux – Cesare da Sesto, G. Boltraffio, Andrea Salaino, Francesco Melzi, et d'autres – ne devint un peintre important. » Un autre, quelque peu hasardeux, s'appuie sur les quelques lignes de comptes qui, dans les *Carnets*, semblent se référer aux frais d'obsèques de la mère de Léonard. Pourtant bien conscient du côté aléatoire des notes jetées par Léonard dans ces feuillets, il avance que « dans son inconscient, il était encore, comme au temps de son enfance, lié à elle par un penchant à coloration érotique ; l'opposition exercée par le refoulement, ultérieurement intervenu, de cet amour d'enfant ne permit pas que lui soit élevé, dans le

journal, un autre monument, plus digne ». De là une conclusion plus large : les relevés de comptes trouvés çà et là, et concernant mère et élèves, ne seraient en fait que des « images de sa sexualité enfantine », représentant, en tout et pour tout, « ses objets sexuels ». En dépit de ces analyses ponctuelles et parcellaires, Freud en arrive à une conclusion beaucoup plus importante, et que ne peut que partager quiconque a parcouru d'assez prêt les *Carnets*, avares en confidences de ce type : « [Léonard] nous apparaît donc comme un homme dont le besoin et l'activité sexuels étaient extraordinairement diminués, comme si une plus haute aspiration l'avait élevé au-dessus de l'ordinaire nécessité animale des hommes. »

Toute l'activité de Léonard est donc tendue vers la création artistique, et Freud va passer en revue les questions clés qui agitent à son époque l'analyse de l'art de Léonard. Celle, d'abord, incontournable, du sourire de la Joconde, et Freud met alors en avant une observation qui, faute de grande originalité, a au moins le mérite de l'évidence : « La Monna Lisa de Léonard étant un portrait, nous ne pouvons supposer qu'il ait, de son propre chef, conféré à son visage une marque si intensément expressive, qu'elle n'ait elle-même possédée. Apparemment, nous ne pouvons guère éviter de croire qu'il a trouvé ce sourire chez son modèle et a succombé à ce charme, au point d'en parer désormais les libres créations de son imagination. » Mais ce sourire, continue-t-il, ne peut alors être que… celui de sa mère, inconsciemment rêvé des années durant et enfin retrouvé sur le visage de la « vraie » Monna Lisa : « Sa mère avait possédé le mystérieux sourire que, lui, avait perdu, et qui le captiva tellement lorsqu'il le retrouva chez la dame florentine. » Processus identique avec la *Sainte Anne* du Louvre, mais cette fois il ne s'agit plus d'une, mais de deux mères : Anne, en tant que grand-mère, représentant Catarina, la première et véritable mère du peintre, et Marie la seconde, Donna Albiera, « sa jeune et tendre belle-mère ». Mais le sourire bienheureux de sainte Anne ? Qu'à cela ne tienne ! Puisque ce sourire, selon Freud, fut le moyen trouvé par l'artiste pour dénier et

recouvrir « l'envie que ressentit l'infortunée lorsqu'elle dut céder son fils […] à sa rivale mieux née ».

Freud n'a garde, évidemment, d'oublier la figure de ce père qui aurait délaissé l'artiste dans ses premières années. C'est en effet lui qui serait responsable de la tendance de Léonard à… délaisser ses œuvres sans les achever : « Il créa ses œuvres et ne s'en soucia pas plus que son père ne s'était soucié de lui. » Ne manque pas non plus l'incontournable révolte contre le père, à l'origine même de son activité de chercheur, beaucoup plus tournée, pense Freud, vers l'étude de la nature que vers les textes antiques : « Retransposés de l'abstraction scientifique à l'expérience concrète individuelle, les Anciens et l'autorité ne correspondaient finalement qu'au père, et la nature redevenait la bonne et tendre mère qui l'avait nourri. » Globalement, d'ailleurs, Léonard resta, sa vie durant, un grand enfant : son appétence pour le vol renvoyait au désir, jeune garçon, d'accéder à une sexualité active. Quant à son goût pour la fabrication de jouets mécaniques (voir plus haut, le lion), il lui valut, dit-il, l'incompréhension de ses contemporains comme de la postérité : envisagé comme une « pulsion ludique », il « déboucha [lui] aussi dans son activité de chercheur qui signifia l'ultime et suprême épanouissement de sa personnalité ». Mais Freud se rend bien compte qu'à ainsi décortiquer la « vie » de Léonard et son œuvre pour y trouver des sens cachés, plus ou moins refoulés, il finit, à force de souligner les « petites étrangetés et énigmes de son être », par traiter son sujet non plus comme un peintre et un savant d'exception, mais comme un parfait névrosé : « Soulignons expressément que nous n'avons jamais mis Léonard au nombre des névrosés ou "malades nerveux" ! Tout au plus sommes-nous en droit, d'après les petits indices fournis par [sa] personnalité […], de le ranger à côté du type névrotique que nous désignons comme "obsessionnel". » Freud est d'ailleurs conscient des limites de sa méthode : nous ne savons finalement guère pourquoi « de l'obscure période de l'enfance, Léonard surgit devant nous artiste, peintre, sculpteur ». Et de

la modestie de ses résultats : « Nous nous contenterons d'insister sur le fait […] que le travail créateur de l'artiste fournit […] une dérivation à son désir sexuel », sa passion pour son art n'ayant laissé que peu de place à la bien faible *libido* qui caractérise sa « vie sexuelle atrophiée d'adulte ». Freud demeurera très attaché à cet opuscule (soixante et onze pages), qu'il reprendra pour deux nouvelles éditions, en 1919 et en 1923, avant d'affirmer, en 1926, dans une lettre à Lou Salomé, qu'il s'agissait là de « la plus belle chose qu'il ait écrite ».

Aujourd'hui encore, il n'a pas pris une ride, et demeure, selon les points de vue, objet d'admiration, de dérision, de commentaire ou de paraphrase, sans compter une polémique récurrente, depuis les années 1950, entre psychanalystes et historiens, les uns et les autres revendiquant la primauté dans la recherche du *vrai* Léonard[35]. Le célèbre psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan le relit ainsi en son quatrième *Séminaire*, « La Relation d'objet », où il s'intéresse en particulier et en détail au rapport de Léonard enfant au désir de sa mère, tout en critiquant plusieurs idées freudiennes, dont celle de la sublimation envisagée comme une « désinstinctualisation de l'instinct ». Notion qu'il replace dans le regard contemporain : finalement, pour lui, c'est le personnage de Léonard qui a été l'objet de pareille sublimation, quand on est allé jusqu'à faire de lui un précurseur de la pensée moderne, alors que sa créativité restait exempte de la mathématisation qui caractérise cette pensée. Aux antipodes, éclate la colère de René Pommier, auteur en 2014 d'un livre sans ambiguïté : *Freud et Léonard de Vinci. Quand un déjanté décrypte un géant*. Il y met en question la théorie de la sublimation, telle que la développe ici Freud, refusant de voir dans un quelconque refoulement l'origine de son œuvre. Tout en s'interrogeant sur un curieux exercice rhétorique, celui de l'inversion des signes que pratique le psychanalyste quand il s'ingénie, par exemple, à chercher une démonstration de sadisme dans l'habitude de Léonard enfant de délivrer les oiseaux, exercice commode et à même de

« prouver » tout ce que l'on veut. Cela joint à de graves critiques sur la dissociation, par Freud, des deux activités de Léonard, artistique et scientifique, comme correspondant à des modes et des périodes de refoulement différents, alors qu'elles ont été constamment menées de façon concomitante.

Mais d'autres savants contemporains rebondissent plutôt sur les analyses de Freud pour appliquer à Léonard les « avancées » dans le domaine de la neuropsychiatrie. Ses manies peuvent ainsi[36] devenir les indices d'un trouble grave, fait d'un déficit de l'attention et d'une bonne dose d'hyperactivité (ADHD en anglais et TDAH en français) : gaucher, il était toujours *« on the go »*, dormait mal, travaillait jour et nuit, passait sans cesse d'une tâche à l'autre, écrivait en miroir… et pour compléter le tableau, sans doute devait-il être dyslexique, avec une dominance du côté droit du cerveau (ce qui ne se retrouve que dans 5 % de la population !). Cela complété par des raccourcis étranges sur la psychologie de Léonard et des généralisations sur les compétences particulières, en art, des gauchers et des dyslexiques, capables d'une meilleure *« visuospatial discrimination »* que les autres, et doté d'*« abilities in 3D mental rotation »*, capacités qui permettaient à Léonard de contempler des heures durant la forme des nuages… Louables intentions « explicatives », mais qui, incapables de rendre compte de la spécificité de l'individu Léonard, illustrent sans doute, s'il en était besoin, les limites de l'exercice de la médecine à distance – dans le temps comme dans l'espace.

Mais quelle qu'en soit leur tonalité, ces études, nombreuses et souvent redondantes, inventent à chaque discours un Léonard nouveau, à partir des rares épisodes discernables de ce que put être sa vie. De strate en strate, ces gloses héritées à des titres divers du *Souvenir d'enfance* de Freud viennent ainsi épaissir, sur le mode médiéval, une couche de commentaires qui finissent par voiler leur référent, au point d'extraire le peintre de son espace

et de son temps. Sans jamais éclaircir la question essentielle, celle de l'exceptionnalité de sa production artistique.

Réflectographie infrarouge, ultraviolets, fluorescence : le temps du retour à l'œuvre

Aujourd'hui, même si perdure l'interrogation sur les arcanes de la personnalité du peintre, dont les « mystères » déclenchent toujours avec le même succès les fantasmes des observateurs, sans doute l'apport le plus original à la connaissance de son œuvre vient-il de techniques non invasives mises en jeu par des équipes scientifiques capables d'aller chercher dans les tréfonds de la matière les « secrets » de la virtuosité de l'artiste, l'équipe de pointe étant ici une unité du Centre national de la recherche scientifique : le Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF). Grâce aux efforts de pareilles équipes, on parvient donc, depuis les années 1970, à visualiser, à la lumière infrarouge, sur les tableaux de Léonard, les différentes couches de carbone cachées par les pigments de peinture, et à distinguer les lignes des dessins sous-jacents, à condition qu'ils aient été exécutés en noir sur fond blanc. Grâce à ces rayonnements infrarouges, on peut discerner, souvent au moment d'une restauration, signatures, esquisses, hésitations et repentirs, ce qui apporte des informations décisives sur l'histoire de la gestation du tableau. Les œuvres « françaises » de Léonard, bénéficiaires de ces méthodes, font l'objet d'examens minutieux dont les résultats sont peu à peu publiés[37]. Ainsi, à la faveur d'une thèse sur le *sfumato*[38] due à Laurence de Viguerie, treize visages, dont ceux des Léonard du Louvre, ont-ils été « analysés par fluorescence X le long d'une ligne allant d'une zone claire vers la zone la plus sombre, proche des cheveux », et cette technique a permis d'évaluer la

composition et l'épaisseur des couches de peinture et de confirmer la méticulosité de l'artiste, capable de superposer, pour son effet de *sfumato*, des couches d'épaisseur infinitésimale (1 ou 2 micromètres chacune, pour une épaisseur totale de 30 à 40 micromètres). L'exposition parisienne de 2019-2020 a enfin permis à un large public de mesurer l'apport de la technique, spectaculaire, de cette réflectographie, avec la présentation, à côté ou à la place des originaux, d'images, sous rayons X, du *Saint Jérôme*, de *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, de la *Madonne Buccleuch* (*Vierge au fuseau*), de *La Joconde*…

Plus généralement, les investigations technologiques actuelles concernent surtout les paramètres matériels de l'élaboration des tableaux, et les apports de la radiographie sont croisés ici avec les indications apportées par Léonard lui-même. Ce qui n'est pas sans générer de nouveaux problèmes : Léonard affirme ainsi en 1490-1492, à Milan, que les panneaux « pour peindre dessus » doivent être « de cyprès, poirier, sorbier, noyer », sans mentionner le peuplier, pourtant support de ses grands tableaux florentins. Cela signifierait-il que ces œuvres aient été lancées non dans l'atelier du peintre, mais chez un de ces menuisiers dont le peuplier, pour ses nombreuses qualités, plastiques et autres, était le bois favori ? Et ces investigations elles-mêmes gardent leurs limites : il a été techniquement impossible de retrouver, sur ces supports, les antifongiques, bouche-pores et traitements contre l'humidité que Léonard lui-même évoque dans un passage du manuscrit A. En revanche, nous connaissons mieux le soin qu'il apporte à la préparation picturale de son panneau : entre le traditionnel *gesso* (enduit à base de colle animale et de plâtre) appliqué sur le support et l'huile du tableau, il introduit une « couche tampon » au blanc de plomb qui permet d'éviter une trop grande absorption du liant de la peinture par le *gesso*, procédé que l'on retrouve sur les tableaux de grand format (les deux *Vierge aux rochers*, *Saint Jérôme*, *Sainte Anne*). Sur la *Sainte Anne*, cette couche, plus épaisse que d'habitude (10 à 40 microns), donne, de plus, à la

radiographie, une image nuageuse, comme si l'impression avait été appliquée à la paume de la main, technique confirmée par Vasari, et qui évite l'effet de strie créé par le passage de la brosse. Léonard adaptant ses méthodes aux nécessités picturales du moment, ces procédés permettent de suivre, de tableau en tableau, ce que furent les recherches qu'il dut mener dans le domaine de l'impression, et combien il sut jouer de la panoplie chimique héritée des siècles passés et des apports de ses contemporains, notamment flamands.

En bref, ces études scientifiques permettent de reconstituer ce qui a fait, des années durant, et plus que toute autre chose, le quotidien de Léonard : l'élaboration lente, méthodique et précise de ses tableaux. On en perçoit maintenant les premières ébauches dessinées, comme dans *L'Adoration des Mages*, œuvre inachevée où apparaît nettement le dessin primitif. Et l'on peut déterminer si ce dessin a été tracé directement sur le panneau ou s'il est le produit d'un report, par calque ou par *spolvero*, depuis un ou plusieurs cartons. Une réflectographie de 2009 a ainsi révélé le dessin sous-jacent de *La Vierge aux rochers* de Paris, issu d'un carton avec lequel Léonard a pris plusieurs libertés : taille de Jean-Baptiste réduite, élargissement des ailes de l'ange, dont l'index pointe maintenant vers le prophète. Après le report, Léonard s'est d'ailleurs attaché à peindre fonds et vêtements, en laissant un espace pour les enfants, et manifestement, après avoir changé d'avis pour la position du Baptiste, il a dû compléter ou recouvrir l'espace qu'il avait ainsi lui-même dégagé. La réflectographie a également mis en lumière l'existence, sous le visage de la Joconde, d'un premier travail sur les ombres des paupières, du nez et de la joue droite, ainsi que d'un premier décolleté, arrondi, avec une légère indentation médiane, et a laissé voir, comme sur le *Saint Jean-Baptiste* ou la *Sainte Anne*, l'existence d'espaces laissés inachevés, délibérément ou non, mais ailleurs que sur les visages, toujours privilégiés par l'artiste. Ces essais de réflectographie ont enfin été complétés à l'occasion par des études stratigraphiques qui permettent de

dénombrer les couches de peinture superposées par Léonard, et les spécialistes ont alors constaté la présence, sur le *Saint Jean-Baptiste* du Louvre, de boucles absentes sur les copies italiennes, et qui doivent correspondre, selon eux, à des rectifications datant du séjour de l'artiste au Clos-Lucé, au-dessus d'une couche de protection imposée, précisément, par le transfert du tableau d'Italie en France.

Les pigments n'ont pas non plus échappé aux attentions poussées d'une véritable armada de techniques de pointe, et nous sont connues maintenant non seulement leur nature, mais leur densité. Ainsi, la *biacca*, le blanc de plomb, dont la diffraction X a révélé la composition (hydrocérusite et cérusite) et permis de mesurer les variations dans la qualité du mélange selon sa localisation sur le tableau. On identifie à l'inverse, grâce au stéréomicroscope, plusieurs catégories de noirs, présents à des degrés divers dans les ombres, bien sûr, mais aussi dans les carnations : noir de fumée, noir d'os, encre, « noir de pierre » (*nero in pietra*). Le bleu (*indaco*-indigo ? *Smalto* ? Précieux lapis-lazuli[39] ? Ou moins noble azurite ?) pose apparemment plus de problèmes, au contraire du *verderame* (vert-de-gris), bruni souvent avec le temps, et que l'on parvient à retrouver aujourd'hui dans des motifs végétaux indiscernables à l'œil nu. Comme aussi l'*oquria* (ocre jaune), pour les premiers plans du paysage (*Sainte Anne*, *Joconde*), ou le *giallorino* (jaune de plomb et d'étain). Sans compter la grande variété des rouges : *cinabrese* (vermillon), *maiorica* (ocre rouge ?), *matita* (à base d'hématite) ; ou des bruns, avec notamment la *mummia*, obtenue en broyant des momies égyptiennes. Tous ces pigments étaient liés par une huile additionnée de térébenthine, dont des études menées au C2RMF par spectrométrie infrarouge ont d'ailleurs révélé la présence dans les couches préparatoires comme dans les couches colorées. Mais la technique de Léonard, en matière de chimie des matériaux, allait plus loin encore, puisqu'il parvenait à volonté – cela a été confirmé par l'analyse de plusieurs tableaux – à imiter le jaspe en mélangeant de la poudre de verre et du noir

de fumée, mixture qu'il laissait sécher, avant utilisation, de manière à obtenir l'illusion recherchée. Il va de soi que la technique de Léonard, en matière de pigments, n'avait rien de statique et qu'il savait parfaitement jouer des possibilités offertes par les multiples combinaisons possibles entre ces éléments déjà ingénieusement élaborés. La qualité du bleu de ses drapés tenait ainsi à la savante superposition, sur fond gris, des couches d'azurite et de lapis-lazuli, où venait parfois se mêler une couche de vermillon – l'exemple le plus frappant étant sans doute ici le drapé de la robe de la Vierge dans la *Sainte Anne*, où la couche de lapis-lazuli vient se surajouter à deux couches sous-jacentes, l'une de laque rouge, l'autre de noir de carbone. Mais le talent de Léonard éclate dans l'élaboration de la carnation de ses modèles, avec de savants dégradés entre ocres jaune et rouge, favorisés par la très fine granulométrie des pigments. Et dans celle des ombres, obtenues par des pigments noirs mêlés, à plus ou moins fortes doses, à du vermillon, comme dans le *Saint Jean-Baptiste*, avec parfois la présence de grains de verre, de taille variable, à même de conférer à ces ombres une apparente transparence… La radiographie, enfin, a permis de constater, dans la technique de Léonard, une sensible évolution, notamment dans l'usage du blanc de plomb dans le rendu des visages féminins (important au début de sa carrière), au point de faire dire qu'à l'examen radiographique « *Ginevra de Benci* et la *Madone à l'œillet* semblent porter un masque ». L'épaisseur des couches profondes, et donc la présence de blanc de plomb, ira ensuite en diminuant, cela étant particulièrement sensible dans la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste* et *La Joconde*, où « glacis » superficiel et couches opaques ont pratiquement la même épaisseur.

Les techniques nouvelles mises en jeu ici tendent donc à prouver que le talent d'ingénieur de Léonard s'étendait réellement jusqu'à son domaine d'excellence, la peinture, depuis sa science du choix et du traitement des supports jusqu'à sa connaissance approfondie de son complexe matériau et

des effets qu’il pouvait en attendre et en obtenir. Parvenir, dans le maniement, essentiel à ses yeux, comme il le répète dans ses *Carnets*, des jeux de l’ombre et de la lumière a été, sa vie d’artiste durant, le fruit d’un travail constant, à la base de la perfection que nous nous plaisons à lui reconnaître.

En guise de conclusion

Rien de plus simple – et donc de plus tentant – que de noyer les contours d'une *Vie* de Léonard dans les brumes opaques de la rhétorique de la stupeur, tout, chez lui, étant supposé exceptionnel, comme chez ses devanciers antiques capables, tel Apelle, de concurrencer la nature. Son premier véritable biographe, Vasari, avait d'ailleurs bien balisé le chemin en enchaînant, quelques dizaines d'années après sa disparition, des séries d'anecdotes, toutes réputées extraordinaires, depuis ses exploits de peintre débutant jusqu'à sa mort dans les bras du plus puissant souverain d'Europe. Ce faisant, il donnait à ses suivants assez de grain à moudre pour la rédaction de biographies superlatives, bien oublieuses du statut des pages de Vasari : des morceaux de bravoure destinés à asseoir le prestige des nouveaux Médicis sur le souvenir de la gloire de la Florence d'autrefois, celle de leur parent Laurent le Magnifique. Qui plus est, Vasari fournissait, d'une *Joconde* qu'il n'avait pas vue, une description capable à elle seule de justifier les enthousiasmes à venir. Tout cela, bien ordonné, suffisant sans doute pour la construction d'une fresque haute en couleur(s), ne correspondait guère aux exigences, un tant soit peu rationnelles, d'un récit à prétentions biographiques, censé comprendre autant de réalité que possible, malgré l'éloignement dans le temps et la rareté des archives.

Est-il judicieux, déjà, d'épiloguer à propos d'un fanatique de travail comme Léonard, sur ce qui est censé humaniser tout être d'exception, sa vie

« privée » ? À part l'irruption, parfois gratifiante (ou fort intempestive), d'une famille de plus en plus lointaine, on manque à ce sujet, on l'a vu et constaté, d'indices probants. Pareille lacune devrait interdire, en principe, de tenter un portrait psychologisant du peintre en lui inventant des émotions, des goûts et des appétits que rien de concret, en dehors de la présence à ses côtés de quelques amis ou disciples, ne vient corroborer. Ainsi s'est-on parfois acharné à discerner l'image de l'incontournable Salaï dans nombre de portraits et croquis de jeunes hommes, avec tout ce que cela devait sous-entendre d'une sexualité dont nous ne savons rien. Quelles relations, donc, il entretint avec ce jeune homme imprévisible, qui devait se marier en juin 1523 et mourir d'un carreau d'arbalète en mars de l'année suivante, il est impossible de l'établir avec solidité, par delà la réelle ambiguïté, à nos yeux de « modernes », de certaines apparences. Le questionnement sur la personnalité de Léonard est en effet inépuisable, et le peu d'informations que nous avons sur sa vie la plus intime laisse toujours ouverte la voie, cinq cents ans après sa mort, à des spéculations aussi hasardeuses que passionnées : Léonard était-il oui ou non homosexuel ? Voilà, apparemment, le problème premier, le plus facile, en tout cas, à agiter, et de ce fait le plus populaire, avec, dans cette question, ce qu'il faut – chose étrange en ce siècle – de parfum de scandale. Remarquons au passage que la sexualité du Caravage, pourtant assez diversifiée, passionne bien moins le public. Mais, s'agissant de Léonard, rien ne peut clore le problème, et chacun, aujourd'hui encore, avec les « renseignements » qu'on lui distille à ce sujet, se sent libre, selon ses attentes et ses désirs, de décider des « orientations » du peintre, en dépit de la futilité du débat. Problématique qui n'éclaire en rien, ni de près ni de loin, le mystère premier, celui de la fortune hors du commun de son œuvre.

Cinq cents ans après la mort de l'artiste, il nous reste juste assez de points d'ancrage dans le temps et l'espace pour retracer la trame de sa vie, entre Florence et Milan, avec son appendice terminal – ces trois années

françaises qui, on l'a vu, ont tellement recomposé son image. Ces relais étant matérialisés par des œuvres en nombre restreint mais à coup sûr prestigieuses, où la postérité critique, d'époque en époque, s'est ingéniée à trouver des beautés renouvelées, jusqu'à inventer le charme du *non finito* pour celles que, perfectionniste ou procrastinateur, il n'a pas achevées. Quant à l'énorme matériau fourni par les *Carnets* du peintre, recueil de réflexions sur les sujets les plus divers, il n'apporte finalement que bien peu d'éléments informatifs sur le vécu de leur auteur, mais ouvre de larges horizons sur la longue rêverie artistico-scientifique qui a sous-tendu son existence. La vie de Léonard peut en effet s'entendre comme un jeu compliqué entre deux songes croisés, celui du peintre et celui, typique de ce moment de la Renaissance, de l'ingénieur. Et la question essentielle, pour lui, a toujours été d'inscrire ces deux rêves, avec des bonheurs divers, dans la réalité politique si peu propice à la sérénité de l'Italie renaissante. D'où une série de réussites artistiques éclatantes, dont nos collections et musées conservent le témoignage, mais déconnectées des violents soubresauts qui animaient, souvent sur le mode tragique, la vie politique du pays. Quant à son second rêve, technique, si largement développé sur d'admirables feuillets, il demeura le plus souvent latent, et ne put s'exprimer qu'en des moments fugitifs, mais sans jamais, jusqu'en ses derniers moments, romains ou français, quitter son esprit.

Ces deux quêtes, celle de la beauté et celle de la découverte, s'inscrivent d'ailleurs différemment dans la vie de Léonard. La recherche de l'excellence en peinture se place dans une logique biographique « normale », schématiquement, pour un artiste : le temps des rudiments, puis des apprentissages, les vrais débuts, la maturité, et enfin, les chefs-d'œuvre. Quant à son accès à la science et à la technique, il n'eut rien, en revanche, de linéaire, puisque construit par approches compulsives : lectures tardives, fréquentations de savants – anatomistes ou autres –, de techniciens – du bronze ou de l'hydraulique –, ce qui aboutit à un savoir

revendiqué mais délibérément affirmé hors des voies académiques, Léonard tenant à apparaître comme *« un uomo senza lettere »*, c'est-à-dire exempt du savoir humaniste, au sens florentin du terme. La dialectique entre ces démarches constitue donc la basse continue de la vie d'un Léonard dont les deux passions se répondirent souvent, en écho, la seconde venant nourrir la première pour donner substance et vérité aux plus réussis de ses sujets.

Léonard était-il alors un homme de savoir(s) ? Ou, pis, un homme de cabinet – fût-il de peinture – à la réflexion « géniale », donc intemporelle ? Comme pourraient le laisser penser des représentations picturales de ce supposé cabinet, où voisinent symboliquement les instruments de son art et ceux de ces sciences dans lesquelles la postérité lui a tardivement construit une réputation d'excellence. Rien de plus éloigné de la réalité de Léonard. Un artiste de l'époque ne saurait s'enfermer, loin des basses préoccupations du monde, dans la tour d'ivoire méditative que lui a inventée le romantisme. Il travaille sur commande et sa réflexion porte d'abord sur la manière pratique de répondre aux attentes du commanditaire, qui a en général pris la peine de les lui décrire jusque dans le détail. Un « bon » artiste, c'est celui qui, tel un artisan expert, trouve les meilleures réponses à ces attentes. Et on a vu ici jusqu'à quel degré de subtilité – les études les plus récentes le prouvent encore – Léonard a poussé, dans cette optique, sa réflexion sur les usages possibles des matériaux existants, ce qui nous est confirmé par maintes remarques, éparses dans son *Traité de la peinture*. Avec un singulier paradoxe, toujours non résolu : en dépit de cet attachement évident, poussé jusqu'au scrupule, à produire l'effet voulu, souhaité, désiré, dans l'expression des visages et leur charge affective ou théologique, Léonard n'a que peu souvent livré audit commanditaire le tableau demandé. Comme si manquait toujours à ce tableau la touche suprême, seule susceptible, à ses yeux ô combien exigeants, de le parfaire. Paradoxe d'autant plus surprenant que, dans ce fameux *Traité*, il donne assez de conseils, voire de préceptes techniques, pour laisser supposer qu'il

est certain de dominer les arcanes de son art. Et qu'il sait terminer un tableau… Mais Léonard, dans sa pratique, est d'abord un homme qui doute, et à qui le regard des autres ne suffit certainement pas. D'où la frustration du spectateur, incapable du coup d'imaginer la figure idéale de Monna Lisa, qui, ancrée au plus profond de l'imaginaire du peintre, l'empêcha jusqu'à la fin de livrer une *Joconde* que même en France, il n'estimait pas terminée.

Curieusement, ce doute n'apparaît que peu dans ses écrits scientifiques. Certes on y trouve des approches différentes de bien des problèmes – souvent traduites par des croquis ou schémas multiples – en matière d'architecture, d'hydraulique ou de fabrication d'engins de guerre, mais cela reflète plutôt des progrès dans la réflexion, ou des changements de point de vue, ou bien même des hésitations sur les solutions, mais jamais des remords. Même si ces *Carnets*, tels que nous les avons aujourd'hui, ne sont pas monolithiques : certains ont été organisés en manuels, comme le *Traité de la peinture*, ou devaient l'être, comme le virtuel traité d'anatomie, tandis que le reste, artificiellement réparti en rubriques diachroniques autour de sujets aux frontières souvent floues, traduit surtout des intuitions ponctuelles, ce qui interdit d'y discerner le mouvement d'une pensée. Les schémas et développements, qu'ils soient ou non des brouillons, y ont une finalité – celle de convaincre –, et donc affichent des certitudes. Prestigieuses réussites marquées de doute d'un côté, intuitions revendiquées comme véridiques de l'autre, la personnalité de Léonard apparaît comme oscillant entre ces deux pôles.

Autre question : qui Léonard fut-il à ses propres yeux, au-delà de ce titre d'architecte-ingénieur auquel il fut tellement attaché et que lui concédèrent ce César Borgia tant vilipendé et… la postérité ? Titre reconnu *in fine* dans son acte de décès, où ses compétences et ambitions se trouvent harmonieusement assemblées : « Lionard de Vincy, noble milanais, premier peintre et ingénieur et architecte du Roi, mécanicien d'État, et ancien directeur de peinture du duc de Milan. » Léonard n'était pas en effet un

individu isolé au cœur de la création, seul face à son génie : sans doute, pour tenter d'approcher l'image qu'il devait se forger de lui-même, faut-il aller chercher parmi le foisonnement de modèles possibles, dans cette Italie si riche alors en artistes polyvalents de (très) haut niveau. Constatation première : en dépit de l'excellence de sa formation dans l'atelier de Verrocchio, il n'eut de cesse de s'arracher à la condition de *pittore* trop proche à son goût de celle, forcément limitée, de l'artisan, pour se construire une autre silhouette, plus gratifiante dans l'air du temps. La fameuse lettre d'offre de services à Ludovic le More en témoigne mais ne suffit pas : l'ambition de Léonard – la seconde partie de sa vie le montre assez – va plus loin, il se veut homme de traités, dans des domaines où, à part la peinture, il n'a, à l'origine, ni culture ni compétence. De là, on l'a vu, ses énormes efforts d'apprentissage, que ne peuvent justifier, à elles seules, de simples prétentions pratiques. Ces compétences durement acquises et longuement affichées dans les *Carnets* avaient visiblement vocation à lui conférer un prestige d'une autre nature.

À ce moment de la réflexion, le nom d'un modèle s'impose, celui d'un Florentin d'une autre génération, Leon Battista Alberti (1404-1472), auquel il a été souvent fait référence ici. C'était un mathématicien, doublé d'un physicien, à qui l'on prête, entre autres, l'invention de l'anémomètre. Un géomètre, également : c'est lui qui théorisa les lois de la perspective à point de fuite ; sans compter ses fameuses tables de proportions humaines, les *Tabulae dimensionum hominis* qui, pense-t-on (voir le chapitre « L'Homme de Vitruve »), marquèrent fortement la réflexion de Léonard. Quant à son abondant travail de théoricien sur la peinture, la sculpture et l'architecture, il lui valut, sous la plume de Vasari, cet éloge étrange : « Les conseils et les écrits des artistes sont une meilleure ressource que les paroles et les œuvres […] de ceux qui ne possèdent que la pratique et l'exercice de leur métier […] ; nul parmi les artistes de notre époque n'a su écrire à propos de son art, bien que nombre d'entre eux fussent meilleurs artistes qu'Alberti. » De

là, chez Léonard, une surenchère bien dans l'esprit d'une Renaissance prise dans un constant mouvement d'*imitatio/aemulatio* (« imitation/dépassement des modèles ») : non seulement, dans le *Traité*, Léonard s'attache en effet à donner aux peintres tous les préceptes qui leur permettront l'exactitude voulue dans le rendu de leur sujet, mais il prend la parole en leur nom, eux qui négligent de s'autopromouvoir par l'écrit. Et il peut, lui, appuyer son discours sur une pratique artistique plus que reconnue, ce qui lui confère, par rapport à Alberti, un surcroît d'autorité. Autre point de concours entre les deux hommes, sans doute fantasmé par Léonard : l'idée même de prestige social. Alberti, d'origine nobiliaire et proche, sa vie durant, des milieux pontificaux, connut d'emblée, auprès des puissants, cette faveur que seule accorda à Léonard le jeune roi français. Fils illégitime d'un simple notaire, il courut sans trêve après une notoriété à même de lui conférer cette noblesse enfin reconnue dans son acte de décès (« noble milanais » !), apanage de nombreux humanistes florentins, mais que son *lignaggio* seul était incapable de lui conférer.

Dominée par la conjonction de ces deux rêves, la vie de Léonard fut unique en son temps, en dépit de la profusion artistique du *Quattrocento* et du *Cinquecento*. Deux monstres sacrés comme le sage néoplatonicien Botticelli (1445-1510) et, un peu plus tard, l'inquiétant Caravage (1571-1610), sulfureux maître du *chiaroscuro* tragique, ont allègrement franchi les siècles : la littérature qu'ils ont suscitée et suscitent encore est incommensurable, et la moindre exposition rassemblant leurs œuvres attire les foules. Ainsi la rétrospective du premier, au palais du Quirinal, en 2010, pour le 400e anniversaire de sa mort, fut-elle un succès mondial, tandis que le *Jeune homme tenant un médaillon* du second s'est vendu 92,2 millions de dollars le 28 janvier 2021 chez Sotheby's, ce qui fait de son auteur le deuxième peintre le plus cher au monde, après… Léonard. Nul ne conteste leur profondeur, leur rayonnement, chacun en sa manière, mais le public les laisse au sein de leur époque, sans chercher à se les approprier ou à plaquer

sur eux ses aspirations ou ses émotions. Et ce n'est qu'à la marge qu'ils connurent et connaissent l'honneur de la caricature. Mais seuls l'œuvre et le personnage de Léonard offrent assez de complexité et d'épaisseur (voire de « mystère » ?) pour renvoyer aux siècles successifs une image où se projeter et se reconnaître, à l'instar de ce XIXe siècle qui parvint à retrouver chez lui à la fois ses enthousiasmes scientifiques et ses émois romantiques.

Peut-on aller chercher à cette intemporalité des raisons que l'on aimerait objectives ? Reste en effet le problème du statut de cette œuvre resserrée mais exceptionnelle : les tableaux en petit nombre qu'on lui attribue avec le plus de sûreté donnent tous lieu à une exégèse stylistique particulière. Chacun d'eux, en l'occurrence, apparaît comme un manifeste artistique à lui seul, où peut s'analyser en profondeur chaque élément, depuis les rochers ou les plans d'eau du décor jusqu'à la fine gamme des sourires des personnages, religieux ou laïcs. Cela rend cette œuvre globalement inclassable : parler, comme Vasari, de *maniera moderna* pour évoquer le style de Léonard n'a guère aujourd'hui de sens. Pour Vasari, il s'agissait surtout d'organiser son vaste matériau en lui imposant un classement aussi commode que possible, et de montrer que le progrès, en art contemporain, avait abouti à cette « manière moderne » avec Raphaël, Michel-Ange et Léonard.

Quant aux inventions supposées du peintre, non seulement on les construit aujourd'hui « grandeur nature », en France comme en Italie, au Clos-Lucé ou bien à Milan, mais on en teste également la viabilité, en essayant de leur donner une existence concrète, « chance » que n'ont jamais eu d'autres techniciens du temps, comme Taccola, fussent-ils les inspirateurs avérés de Léonard. L'ont bien montré, avec des bonheurs divers, différentes expérimentations. Ainsi les sauts effectués, en 2000 et en 2008, au moyen du parachute à quatre pans croqué dans le *Codex Atlanticus*. Et les inlassables essais contemporains de vol battu musculaire, pour faire décoller son ornithoptère, et qui n'ont réussi, selon toute

apparence, que lorsqu'on y a remplacé l'énergie neuromusculaire, en juillet 2006, par un moteur de vingt-quatre chevaux… Comme s'il fallait renouer avec Léonard, après cinq cents ans, un lien immatériel, en établissant et en prouvant ainsi une connivence réelle entre son intelligence et… la nôtre.

Ce « génie », ce serait finalement un homme à notre mesure, nous qui avons enfin compris ses aspirations. Pourrait-on hasarder que ce désir, plus ou moins conscient, d'identification se retrouverait dans la décision de conférer son nom à un célèbre pôle universitaire français regroupant une École supérieure d'ingénieurs, un Institut de l'Internet et du multimédia et, plus curieusement, une École de management. Et de le faire porter, au bas mot, à quinze collèges et trente-cinq lycées de France (contre une quinzaine en Italie) ? Comme si ce nom garantissait à l'établissement, par un processus quasi magique, excellence et capacité d'invention, avec une indélébile touche d'esthétisme. Doit-on enfin parler du « cratère da Vinci », qu'on trouve sur la Lune, non loin de la mer de la Fécondité, et d'un autre cratère d'impact, du même nom, sur Mars, dans le quadrangle d'Oxia Palus ? Léonard se trouvant ainsi (en compagnie d'autres « phares » du même type) promu au rang d'ambassadeur involontaire du génie de l'espèce humaine.

C'est que Léonard réussit parfaitement son ultime opération de communication. Se fabriquer à la fin de sa vie une image de sage était sans doute chez lui un pari inconscient sur l'avenir, sur la postérité, mais son ambition première était autre, et touchait son temps : se ranger, l'âge aidant, dans la lignée des sages anciens où la Renaissance continuait à voir des détenteurs d'un savoir aussi mystérieux que profond. Et qui mieux que le plus grand peintre du temps pour se façonner cette image avec pareille habileté ? Réussite parfaite : c'est un « philosophe » que François eut le sentiment d'accueillir au Clos-Lucé – philosophe dont l'intarissable conversation ne le lassa jamais, si l'on en croit Vasari. Et c'est ce sage en

pleine apothéose, mourant dans des bras illustres pour mieux renaître comme génie, que les peintres représentèrent ensuite jusqu'à la satiété, inscrivant dans l'esprit d'un large public l'idée d'un Léonard mystérieux, à la tête d'un savoir insondable, idée relayée par la découverte d'étonnants *Carnets* recelant des connaissances vite réputées en avance sur leur temps. Malgré quelques réticences scientifiques rapidement balayées par l'opinion, et en dépit d'anachroniques reproches sur ses accointances avec les milieux princiers, la figure de Léonard, figée dans le sublime, transcende les avatars de l'Histoire et demeure une rassurante icône où les époques successives trouvent de quoi s'interroger, voire se transcender : doit-on totalement désespérer d'un siècle qui continue à se demander avec angoisse si oui ou non le *Salvator Mundi* est de la main de Léonard et ce que peut bien cacher le sourire de Monna Lisa ?

Repères chronologiques

1452	Naissance de Léonard à Vinci.
1466	Entrée probable de Léonard dans l'atelier de Verrocchio.
1468	Mort d'Antonio di Piero di Guido, grand-père de Léonard. Parmi ses héritiers sont mentionnés l'année suivante son fils Antonio di Ser Piero et Leonardo, fils illégitime du précédent, âgé de dix-sept ans.
1472	– Inscription de Léonard à la corporation des peintres (compagnie de Saint-Luc). Premier dessin connu (paysage : l'Arno ?). – *L'Annonciation*.
1475	Participation au *Baptême du Christ* de Verrocchio.
1476	Double accusation (anonyme) de sodomie.
1478	Première commande officielle (retable de la chapelle de San Bernardo). Non honorée. Début de la rédaction des notes qui seront réunies plus tard en *Carnets*.
1478-1480	– La *Madone Benois*. – *Portrait de Ginevra de'Benci*.
1479	Pendaison à Florence, le 29 décembre, de Bernardo Bandini Baroncelli, membre de la conjuration des Pazzi contre les Médicis. Dessin de Léonard représentant le supplicié.
1481	*L'Adoration des Mages*.
1482	Installation de Léonard à Milan, pour dix-sept années.
1483	Commande de *La Vierge aux rochers*.
1490	*L'Homme de Vitruve*.
1493	*La Dame à l'hermine*.
1494	– Première *descente* (*discesa*) française (Charles VIII). – Ludovic Sforza devient duc de Milan.
1495	Débuts du travail sur une *Cène* destinée au réfectoire du couvent Santa Maria delle Grazie.
1499	– Deuxième *descente* française (Louis XII). – Milan occupée par les Français. Fuite du duc, Ludovic le More.

	– Léonard quitte Milan. Séjours à Mantoue et à Venise. Installation à Florence.
1502	Léonard ingénieur auprès de César Borgia.
1503	– Retour à Florence. – Début de la réalisation de *La Joconde* et de *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*. Commande de *La Bataille d'Anghiari*.
1504-1508	*L'Échevelée* (*La Scapigliata*).
1506	Retour à Milan.
1507	Retour à Florence.
1508	– Retour à Milan. – Mort, à Loches, de Ludovic le More.
1511-1513	Séjour à Vaprio d'Adda.
1513	Installation à Rome.
1513-1516 (?)	*Saint Jean-Baptiste*.
1515 (13-14 sept.)	Victoire française de Marignan.
1516	Franchissement (hypothétique) des Alpes, sur l'invitation de François Ier, et installation au château du Clos-Lucé.
1519	Mort de Léonard, le 2 mai, au Clos-Lucé.

Les *Carnets* de Léonard

– *Codex Atlanticus* (Milan, Biblioteca Ambrosiana) : 1478-1519 ; 1179 folios.
– *Disegni di Leonardo da Vinci restaurati da Pompeo Leoni* (Windsor Castle, The Royal Collection) : 655 documents divers.
– *Codex Arundel*, 263 (Londres, British Library) : 1494 ; 283 folios.
– *Codex Trivulzianus* (Milan, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana) : 1487-1490 ; 55 folios.
– *Codex sur le vol des oiseaux* (Turin, Biblioteca Reale) : 1505-1506 ; 13 folios.
– *Codex Madrid*, 8936 (Madrid, Biblioteca Nacional) : 1503-1505 ; 157 folios.
– *Codex Madrid*, 8937 (Madrid, Biblioteca Nacional) : 1490-1499 ; 184 folios.
– *Codex Foster*, I (1487-1505) : 54 folios ; *Codex Foster*, II (1495-1497) : 160 folios ; *Codex Foster*, III (1493-1497) : 88 folios. (Londres, Victoria and Albert Museum, National Library of Design.)
– *Codex Leicester* (Seattle, collection Bill et Melinda Gates) : 1506-1508 ; 36 folios.
– Manuscrits de Paris (bibliothèque de l'Institut de France) :
  – A : 1490 ; 64 folios (complément : manuscrit 2185 ; 1490 ; 26 folios).

– B : 1487-1489 ; 84 folios (complément : manuscrit 2184 ; 1490 ; 33 folios).
– C : 1490-1491 ; 41 folios.
– D : 1508-1509 ; 10 folios.
– E : 1513-1514 ; 96 folios.
– F : 1508-1509 ; 96 folios.
– G : 1510-1516 ; 93 folios.
– H : 1494 ; 142 folios.
– I : 1497 ; 139 folios.
– K : 1503-1505 (deux carnets) ; 1506-1507 (un carnet).
– L : 1502-1504 ; 94 folios.
– M : avant 1500 ; 94 folios.

Notes

Introduction
La vie de Léonard derrière le *sfumato*

1. « Léonard de Vinci et les inventions italiennes. »

2. Anonyme Gaddiano, *Carnets*, édition présentée et annotée par Pascal Brioist, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2019, p. 1428-1431.

3. *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550.

4. *« Certamente fu al mundo la sua venuta […] uno esemplo mandato da Dio agli uomini dell'arte nostra, perche s'imperassa da lui nella vita sua e nelle opere, come avevano a essere i veri e ottimi artefici. »*

5. *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti I tre libri della pittura e il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Paris, G. Langlois, 1651.

6. *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, Paris, 1666-1668 (édition élargie en 1725).

7. George Sand, « *La Joconde* de Léonard de Vinci », dans *Autour de la table*, Paris, Calmann Lévy, 1882, p. 369.

8. Dans les années 1851-1855, Jules Verne écrivit d'ailleurs une pièce en vers et en un acte, intitulée *Monna Lisa*, sur de brèves amours supposées entre Léonard et son illustre modèle.

9. *Autoportrait de Léonard de Vinci*, sanguine, Bibliothèque royale de Turin, 1512-1513.

10. Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, p. 25-31 : il pourrait s'agir en réalité d'un portrait de trois quarts, dans le goût romantique, de Giuseppe Bossi qui, en 1810, en avait placé une autre version, identique, en frontispice aux quatre volumes qu'il avait consacrés à *La Cène*.

11. Les *Vite* de Vasari figurent en traduction dans l'édition des *Carnets* par Pascal Brioist, *op. cit.*, p. 1431-1443, traduction le plus souvent suivie ici.

1
La jeunesse d'un génie

1. La modestie des origines de la mère de Leonardo semble avérée, même s'il est dit dans la biographie de l'« Anomimo Gaddiano » que le futur artiste était « d'origine noble du côté de sa mère ».

2. Notamment l'historienne Elisabetta Ulivi et Alessandro Vezzosi, le directeur du musée léonardien du bourg de Vinci.

3. Des notes de grammaire latine sur le manuscrit H des *Carnets* de Léonard conservés à la bibliothèque de l'Institut laisseraient entendre que c'est vers l'âge de quarante ans qu'il se mit au latin.

4. Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Vienne, Franz Deuticke, 1910 ; traduction française, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.

5. Verrocchio, appelé à Venise, ne put terminer l'ouvrage, qui fut confié, à sa mort en 1488, à son élève Lorenzo di Credi et achevé par Lorenzetto.

6. Même si les éléments sculptés du monument étaient, semble-t-il, en grande partie prêts en 1483, lors du départ de Verrocchio vers Venise, les difficultés de tous ordres qui suivirent laissèrent ce monument incomplet pour deux siècles.

7. *Julien de Médicis*, 1475-1478, Washington, National Gallery of Art.

8. *Madonna col Bambino*, 1475, musée national du Bargello, inv. Sculpture 415.

9. *Vierge à l'Enfant avec deux anges*, 1467-1469, Londres, National Gallery, tempera sur bois, 49,9 × 69,2 cm.

10. *Madone de Volterra*, 1471 ou 1472, Londres, National Gallery, tempera sur bois, 96,5 × 70,5 cm.

11. *« Nec tibi, Lisippe est Thuscus Verrocchius impar / a quo quidquid habent pictores, fonte biberunt / Discipulos pene edocuit Verrochius omnes / quorum nunc volitat Thyrrena per oppida nomen »*, éd. 1790, p. 132.

12. *Carnets*, Ms G, fol. 84 v.

13. Carlo Pedretti, *Leonardo : The Machines*, Florence, Giunti, 2000, p. 16.

14. Six se trouvent au Louvre, une à la fondation Custodia et deux au musée des Beaux-Arts de Rennes.

15. Carmen Bambach, Anna Maria Petrioli Tofani.

16. Léonard ? Ghirlandaio ? Verrocchio ? Fra Bartolomeo ? Lorenzo di Credi ?

17. En dépit de retouches plus tardives.

18. Attribuée par certains à Ghirlandaio.

19. *Bataille des dix nus*, Strasbourg, cabinet des estampes et des dessins.

20. *Hercule et Antée*, Florence, musée national du Bargello.

21. Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, n. 8 r.

22. *Vierge à la grenade*, 1470-1472, Washington, DC. Propriété du banquier Gustave Dreyfus (1837-1914), qui lui a donné son nom, le tableau fut vendu par ses héritiers, en 1930, au marchand Joseph Duveen, et acquis en 1951 par le collectionneur Samuel Kress, qui en fit don l'année suivante à la National Gallery of Art de Washington.

23. Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, *op. cit.*

24. De cette production, dans l'atelier de Verrocchio, on connaît au moins trois exemples : la *Vierge à l'Enfant* du Staatliche Museen Gemäldegalerie de Berlin, celle du Städelsches Kunstinstitut de Francfort-sur-le-Main, et celle du musée Jacquemart-André de Paris.

25. *Traité de la peinture*, 405.

26. *Vierge à l'œillet*, 1473, Munich, Alte Pinakothek, inv. 7779.

27. Cf. par exemple la Vierge de Lorenzo di Credi au musée de Camaldoli (date incertaine).

28. *Dame au bouquet*, 1475, Florence, musée national du Bargello.

29. Le Pérugin, *Portrait de Lorenzo di Credi*, 1488, Washington, National Gallery of Art.

30. La figure de la Vierge annonce, surtout, celle de l'*Annonciation* à venir.

31. En sculpture, en revanche, il excelle dans cette technique, comme on le voit dans le bronze *Christ et saint Thomas*, à l'église Orsanmichele.

32. Congrégation bénédictine fondée en 1313.

33. Peinture où l'eau est mêlée à un liant (jaune d'œuf, résine, colle de peau…).

34. Christiane Rancé, « Le temps des Annonciations », *GEO Art*, novembre-décembre 2012, p. 80-83.

35. Sa première représentation figurerait dans la catacombe de Priscille (IIe-IVe siècle).

36. L'évêque (et prédicateur) Fra Roberto Caracciolo da Lecce (1425-1495) définit cinq moments dans le processus de l'Annonciation : *cogitatio* (réflexion), *conturbatio* (trouble), *interrogatio* (interrogation), *humiliatio* (soumission), *meritatio* (mérite).

37. *Annonciation*, 1445, galerie Doria Pamphilj, Rome.

38. *Annonciation*, 1470, collégiale de San Gimignano.

39. *Legenda aurea*, 51 : *« Nazareth interpretatur flos ; unde dicit Bernardus, quod flos nasci voluit de flore, in flore »*, « Nazareth veut dire "fleur" ; ainsi, dit saint Bernard, la fleur voulut-elle naître d'une fleur, dans une fleur ».

40. Antonio Natali, Daniel Arasse, *L'Annunciazione di Léonard de Vinci. La montagna sul mare*, Milan, Silvana, 2000.

41. Voir par exemple (*Codex Atlanticus*, 1485) la célèbre anamorphose de l'œil et du visage d'enfant.

42. *Étude pour un bras de l'Annonciation*, plume et encre, 72 × 92 cm, Oxford, Governing Body, Christchurch.

43. Elle sera achevée lors d'une dernière phase de travaux, en 1485-1486.

44. *Codex Atlanticus*, 284 a.

45. *Étude du mouvement des chats*, Windsor, RL 12363. Des années 1513-1516, une vingtaine d'études de positions de chats sur une feuille 21 cm × 27 cm.

46. Londres, British Museum, inv. 1857-1-10-1 v. ; chat, enfant et figure féminine (Vierge ?), Londres, British Museum, inv. 1860-6-16-98.

47. Windsor Castle, Royal Library, RL 12513 r.

48. Londres, British Museum, inv. 1860-6-16-100 v.

49. Windsor Castle, Royal Library, RL 12276 r.

50. Vierge à l'Enfant dite « Vierge aux fruits » (35,5 cm × 25,3 cm), Louvres, cabinet des dessins, fonds des dessins et miniatures, RF 486 r.

51. Windsor Castle, Royal Library, RL 12568 r.

52. Florence, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 421 E.

53. Musée des Offices, inv. 446 E.

54. La seconde de ces Vierges fut-elle, comme on le croit parfois, la *Vierge à l'œillet* ?

55. Peut-être en 1506, au moment d'être offerte au roi de France.

2
Le peintre dans la République florentine

1. *Segui, anima devota* et *Fuggendo Lot*.

2. L'hypothèse selon laquelle il avait été commandé pour le mariage de Ginevra, le 15 janvier 1474, a été abandonnée, la figure représentée sur le tableau paraissant trop âgée pour les dix-sept ans du modèle lors de ses noces.

3. *« […] his flammis Bembus talique accensus amore / uritur et medio corde Ginevra sedet / Forma quidem pulchra est / Animus quoque pulcher in illa / horum utrum superet, non bene, Bembe, vides / Ergo nil mirum est, nam maxima semina flammis / virtus et dominae dant tibi forma tuis / Teque etiam ingenio finxit natura benigno / solertemque animum stella secunda dedit. »* Cristoforo Landino, *Carmina varia*, 5, éd. A. Perosa, Florence, 1939.

4. Horace, *Art poétique*, v. 361 (trad. Leconte de Lisle, Paris, Alphonse Lemerre, 1887).

5. Le laurier était-il une allusion à Laure de Pétrarque, poète aimé de Ginevra ?

6. Samuel Y. Edgerton, *Pictures and Punishment : Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1985 ; Patricia Falguières, « À propos de la peinture infamante », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, année 1985, 32-4, p. 649-653.

7. Nombre de ces dessins préparatoires se trouvent au Gabinetto delle Stampe et dei Disegni du musée des Offices de Florence.

8. Le couvent de San Donato fut détruit en 1529, lors du siège de Florence par les Impériaux commandés par Philibert de Chalon.

9. Voir à ce sujet Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, Paris, Perrin, 2019, p. 145 *sqq.*

10. Voir Pietro Marani, *Léonard, une carrière de peintre*, Arles, Actes Sud/Motta, 1999, p. 343.

11. Le tableau fut mis en garde chez Amerigo, le frère de Ginevra da Benci. On le trouve ensuite dans les collections d'Antonio et Giuliano de Médicis. À la mort de Giuliano, il passe dans la galerie Médicis des Offices, qu'il intégrera définitivement en 1794 après un séjour à la villa (médicéenne) di Castello. À nouveau visible depuis 2017, il a fait l'objet d'une restauration de cinq années qui a permis d'y distinguer, notamment, des traits de perspective.

12. Certains ont vu dans cette « ruine » le cirque (romain) de Maxence, d'autres le symbole de l'effondrement de l'Ancien Monde, au moment de l'Incarnation.

13. Andrea Natali, « Re, barbari e cavalieri : l'Adorazione dei Magi de Leonardo e Filippino Lippi », dans *Pittori della Brancacci agli Uffizzi*, Gli Uffizzi, Studi e ricerche, V, 1981 ; Charles Sterling, « Fighting animals in the Adoration of the Magi », dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61, 1974, p. 350-359.

14. Cabinet des dessins et des estampes, 436 E.

3
Léonard à Milan

1. *Codex Atlanticus*, f. 391 r. a [1082 r], Milan, Biblioteca Ambrosiana.

2. Voir Richard Schofield, « Leonardo's Milanese Architecture ; Career, Sources and Graphic Techniques », *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 113 *sqq.*

3. Lodovico il Moro. Vu sa notoriété en France (il mourra en 1508 à Loches), on lui donnera ici, pour plus de commodité, son nom très tôt francisé (Ludovic le More), son surnom lui venant, apparemment, de son teint et… de son comportement, parfois fort peu chrétien.

4. Partisans du pape (guelfes) et de l'empereur d'Allemagne (gibelins).

5. Pour parvenir à une conclusion du même ordre, Richard Schofield (« Leonardo's Milanese Architecture ; Career, Sources and Graphic Techniques », art. cité) compare les machines mentionnées dans la lettre et celles que l'on trouve dans le manuscrit B de l'Institut de France.

6. La conjuration des barons napolitains, favorables au parti angevin, contre Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, éclata en octobre 1485. Ferdinand, les ayant attirés en son château (le Castel Nuovo), les y fit arrêter et mettre à mort.

7. À condition que le terme *medici* renvoie à la fameuse famille florentine et non à la corporation des *médecins*…

8. Après avoir servi les Visconti, le grand savant Francesco Filelfo (1398-1481), né dans la bourgade marchoise de Tolentino, gratifia les Sforza d'une lourde *Sforziada*, roborative épopée de 12 800 vers.

9. Ainsi dans l'édition Gallimard de 1942, reprise en 2019 dans la collection Quarto (*op. cit.*), présentée et annotée par Pascal Brioist, d'après l'édition MacCurdy de ces *Carnets* (*The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Londres, Cape, 1938).

10. *Codex Trivulzianus*, f. 30 r.

11. Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, *op. cit.*, p. 192 *sqq.*

12. Horace, *Art poétique*, v. 631.

13. *Codex Trivulzianus*, f. 2 r.

14. *Codex Atlanticus*, 559. L'ultime liste, de la première décennie du XVIe siècle, très étudiée, présente un inventaire de cent seize titres. Voir en particulier Martin Kemp, *Leonardo da Vinci : The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press, 1981 ; Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, *op. cit.* ; Paolo Roti (« The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II », *The Burlington Magazine*, vol. 110, n° 79, février 1968, p. 81-91) date la liste de quarante livres du *Codex Atlanticus* de 1497, et la dernière, celle du *Codex Madrid*, II, de 1503-1504.

4
Les grands apprentissages techniques

1. *Codex Atlanticus*, f. 389 r. La lunule étant l'aire délimitée par l'intersection, en forme de croissants de lune, de deux cercles non concentriques et de rayons différents, le problème est de calculer celle du triangle rectangle qui leur est associé.

2. *Codex Atlanticus*, f. 640 r. La couronne du cercle est la surface délimitée entre deux cercles concentriques, le problème étant de calculer son aire.

3. Soit, par exemple, trois éléments de cette suite, 8, 13, 21, où 21 = 8 + 13.

4. Effectivement : 13/8 = 1,625 et 21/13 = 1,61538…

5. Manuscrit L de l'Institut de France, 10 v.

6. Sur un feuillet, nous avons une trace de l'opération 2/3 : 3/4, où il semble parvenir en multipliant les deux termes de la première par le dividende de la seconde, au résultat de… 2/3.

7. Voir à ce sujet Sabine Rommevaux, « La réception des *Éléments* d'Euclide au Moyen Âge et à la Renaissance. Introduction », dans *Revue d'histoire des sciences*, année 2003, 56-2, p. 267-273.

8. *Codex Atlanticus*, f. 161 r.

9. Cesare S. Maffioli, « Leonardo et le savoir des ingénieurs. Aménagement et science des eaux à Milan aux environs de 1500 », dans *Revue d'histoire des sciences*, 2016/2, t. 69, p. 209-243.

10. Voir Patrick Boucheron, « Techniques hydrauliques et technologies politiques : histoires brèves d'ingénieurs au service du duc de Milan à la fin du XVe siècle », dans *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, 2004/2, t. 116, p. 803-819.

11. *Codex Leicester*, 15 v.

12. Ms. I, 72 r.

13. *Codex Leicester*, 14 r.

14. Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, *op. cit.*, *passim*.

15. Taccola, *De machinis. The Engineering Treatise of 1449*, I-II, Wiesbaden, Ludwig Reichert, 1971 ; Apografi del *De rebus militaribus* [*De machinis*], New York Public Library, Spencer Collection, 136.

16. Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Ashburnam, 361. Le livre lui-même ne fut édité qu'en 1841.

17. *Codex Atlanticus*, 42 v.

18. Pascal Brioist, *Léonard de Vinci homme de guerre*, Paris, Alma, 2013, p. 46.

19. *Codex Atlanticus*, 361 r.

20. *Ibid.*, 622 v.

21. *Descriptio Urbis Romae*, édition et traduction Jean-Yves Boriaud, Florence, Olshki, 2003.

22. Campagne environnante.

23. Sur la question des machines de guerre, voir en particulier Pascal Brioist, *Les Audaces de Léonard de Vinci*, Paris, Stock, 2019, p. 125 *sqq*.

24. *Codex Atlanticus*, 868 r.

25. La datation de feuillets des *Carnets* a été établie par Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus. A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, 2 vol., New York, Johnson Reprint Corporation, 1978.

26. *De re militari*, Bâle, Chrétien Wechel, 1534, L. X, p. 255.

27. Machiavel, *L'Art de la guerre*, traduction et présentation Jean-Yves Boriaud, Paris, Perrin, coll. « Tempus », III, 131-132, p. 160.

28. Sorte d'arbalète géante, capable d'envoyer des carreaux aussi bien que des boulets ou même du feu grégeois.

29. Un dessin (Windsor Castle, RL 12275) montre une bombarde géante que des hommes, dans un enclos empli de canons et de boulets de pierre, hissent sur son affût.

30. Ms. B. f. 33 r. Le texte en question n'a pas été retrouvé. L'emprunt paraît plutôt provenir de Valturio, qui donne d'identiques mesures chiffrées.

31. Masse contenue dans un pied cube, soit à peu près 25,86 kg.

32. 6 × 185 m = 1110 m.

33. *De la vérité d'une loi unique et du mensonge de ceux qui suivent une opinion* (*De veritate unius legis…*), 1509.

34. 35 r./9 v. a

35. Sur Fazio Cardano, voir Girolamo Cardano (Jérôme Cardan), *Le Livre de ma vie. De Vita Propria*, introduction, édition et traduction Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2020, p. 20 *sqq.*

36. Matthew Landrus, *Leonardo da Vinci's Giant Crosbow*, Berlin, Springer, 2010.

37. Institut de France, Ms. B, f. 27 v.

38. *Codex Atlanticus*, f. 998 r.

39. *Ibid.*, f. 175 r.

40. Plutarque, *Vie de Sylla*, 18, 4-5.

41. Turin, Biblioteca Reale, 15583 r.

42. *Cuspides circa temonem ab jugo decem cubita extensas velut cornua habebant, quibus quidquid obviam daretur transfigerent*, livre X, éd. 1534 p. 230.

43. Silius Italicus, *Punica*, III, 479-495.

44. Pétrarque, *Lettres familières*, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

45. Angelo Recalcati, « Leonardo e la "sperienza di Monbozo" », *Raccolta Vinciana*, vol. XXXV, 2013, p. 47-62.

46. Il est même des biographes pour prêter à Léonard, au-delà de la vraisemblance, des « premières » à plus de 3 000 ou 4 000 mètres. Voir Ricci Virgilio, *L'Andata di Leonardo da Vinci al Monboso oggi Monte Rosa e la teoria dell'azzuro del cielo*, Rome, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1977.

47. En 18 feuillets dépliés en 72 pages, il fut vendu par le peintre Giuseppe Ghezzi, en 1717, à Thomas Coke, comte de Leicester, et Bill Gates l'acheta en 1994 pour 30,8 millions de dollars, alors qu'Armand Hammer, président de l'Occidental Petroleum Company, en avait fait l'emplette, quatorze ans plus tôt, pour « seulement » 5,12 millions.

48. *Codex Leicester*, 36 r. ; *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 509.

49. *Codex Leicester*, 9 v. ; *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1355.

50. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 507.

51. *Ibid.*

5
Le peintre et la science

1. Nous n'en possédons que deux courts passages, l'un de Plutarque (*Moralia*, 86 a et 636 c), l'autre de Philon de Byzance (*Belopoeica*, *Mechanicae syntaxis*, IV, 2).

2. *Histoire naturelle*, XXXIV, 56.

3. *Sur les tempéraments* (I, 9) et *Des doctrines d'Hippocrate et de Platon* (5).

4. Turin, Biblioteca Reale, inv. 15574, 140 × 277 mm.

5. Venise, Galleria dell'Accademia, inv. 236 v.

6. Windsor Castle, Royal Library, RL 12304 r.

7. Le Moyen Âge n'avait pas totalement oublié le « *corpus* vitruvien » mais n'en avait, globalement, qu'une connaissance parcellaire et indirecte, même s'il en préserva de précieux manuscrits comme le fameux *Harleianus* 2767, écrit dans les années 800 et conservé au British Museum.

8. *L'Art d'édifier*, traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

9. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, éd. Corrado Maltese, Milan, Il Polifilo, 1967.

10. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1063.

11. RL 19061 r. (*Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 225).

12. *De Complexionibus*, 2. 6 ; *Quod animi mores*, 7-8.

13. Laetitia Marcucci, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'âge classique », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, PUF, 2015/1, n° 15, p. 123-133 ; « L'"homme vitruvien" et les enjeux de la représentation du corps dans les arts de la Renaissance », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, PUF, 2016/1, n° 17.

14. *Traité de la peinture*, éd. André Chastel (à partir du *Codex Urbinas Latinas 1270*), Paris, Berger-Levrault, 1987, p. 250-251.

15. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1037.

16. *Ibid.*, p. 1043-1044.

17. Voir Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, *op. cit.*, p. 48-53 ; Françoise Viatte, catalogue de l'exposition *Léonard de Vinci. Les études de draperie*, Paris, musée du Louvre, 1989.

18. *Draperie Saint-Morys pour une figure assise*, Paris, musée du Louvre, saisie des émigrés 1793, inv. 2255. 26,6 × 23,3 cm.

19. Marina Seretti, « Esquisser un monde : l'exercice de la rêverie selon Léonard de Vinci », *Methodos*, Presses universitaires du Septentrion, 21, 2021.

20. *Traité des songes*, édition et traduction Jean-Yves Boriaud, Florence, Olschki, 2008, II, p. 18 et *passim*.

21. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, chap. XXXII, p. 1131-1177.

22. *Ibid.*, p. 1134.

23. *Carnets*, E3 v.

6
Le temps des chefs-d'œuvre milanais

1. Voir Pascal Dubrisay, *Ludovic Sforza : la gloire contrariée*, Chemillé-sur-Indrois, Hugues de Chivré, 2018.

2. Paris, Louvre, *Vierge aux rochers*, huile sur panneau, 199 × 122 cm, inv. 777.

3. Londres, National Gallery, *Vierge aux rochers*, huile sur panneau de peuplier, 189,5 × 120 cm, inv. NG 1093.

4. *Suggénès*, parente ou cousine, selon *Luc*, 1, 36.

5. Les « maculistes » (du latin *macula*) refusent d'admettre que la Vierge ait été exempte de la *tache* du péché originel. À la fête du 8 décembre, consacrée à l'Immaculée Conception, s'opposèrent des personnalités aussi fortes que Bernard de Clairvaux, Bonaventure ou Thomas d'Aquin.

6. Pour imaginer l'emplacement de cette statue, on pourra se reporter à d'autres retables, œuvres de l'« atelier Maino », aujourd'hui encore visibles au nord de Milan : l'autel de l'Immaculée Conception (après 1495), à San Maurizio (Ponte in Valtellina), de Giacomo del Maino ; le grand autel (1516-1526), en l'église de l'Assomption de la Vierge, à Morbegno, de Giovanni Angelo del Maino, Gaudenzio Ferrari et Fermo Stella.

7. En fait, à la National Gallery figurent les deux anges entourant, chacun sur un panneau, la *Vierge aux rochers* : un *Ange musicien en vert*, jouant de la vielle (en fait de la *lira da braccio*), de Francesco Napoletano, élève présumé de Léonard, et un *Ange musicien en rouge*, jouant du luth, de Giovanni Ambrogio de Predis.

8. Non datée, elle ne porte pas le nom d'Evangelista, sans doute décédé début 1491 (son testament date du 27 décembre 1490), mais y figure celui de Béatrice d'Este, devenue l'épouse de Ludovic le More en 1491.

9. Une certaine imprécision dans la forme des rochers et des végétaux a amené bien des experts à en refuser la réalisation à Léonard.

10. *« Mons de monte sine manu hominis excisus. »* Voir Daniel, 2, 34 : *« Lapis sine manibus excisus crevit, et factus est mons magnus. »*

11. *« Vena di aqua bellissima. »*

12. « Venez, adorons… » (Psaume 94).

13. Peut-être faut-il voir également l'annonce de la Croix dans la position de Jésus, les jambes croisées…

14. Il existe, pour la *Vierge aux rochers*, plusieurs dessins présumés préparatoires : entre autres, une étude pour la tête de Jean-Baptiste, au Louvre (département des Arts graphiques, inv. 2347) ; une *Tête de jeune femme* à Turin (Bibliothèque royale, inv. 15572 DC), pour celle d'Uriel ; et une des *Études pour une Madone adorant l'Enfant Jésus*, conservée à New York (Metropolitan Museum of Art, inv. 171421).

15. Voir à ce sujet Martin Kemp, *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 2e éd. 2011.

16. La question de la façade ne commencera à se poser qu'en 1567.

17. Jean Guillaume, « Léonard et l'architecture », dans *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, Montréal, musée des Beaux-Arts, 1987 ; Sabine Frommel et Thomas Kirchner, *Léonard et l'architecture*, DFK et INHA, novembre 2019 ; Sabine Frommel et Jean Guillaume, *Léonard de Vinci et l'architecture*, Paris, Mare et Martin, 2019.

18. Il n'est officiellement duc qu'en 1494, à la mort de Giovanni Galeazzo. Voir le colloque international *Ludovic Sforza, le mécène de Léonard de Vinci entre mécénat et décadence* (5-6 novembre 2019, Loches).

19. Paul Oskar Kristeller a ainsi dénombré une vingtaine d'écrits à la gloire de la *giostra* (« joute ») de Julien de Médicis organisée en 1475 à Florence.

20. Luca Garai, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, Milan, La Vita Felice, 2014.

21. La mort d'Ippolita, mère d'Isabelle, avait amené à différer les cérémonies prévues.

22. Témoignage retrouvé dans un ouvrage conservé à la Biblioteca Estense, à Modène (Cod. ital. n. 521, segn a J 4, 21).

23. Soutien de César Borgia, il sera étranglé en 1504 sur l'ordre de Giovanni Sforza, *condottiere*, seigneur de Pesaro et premier époux de Lucrèce Borgia.

24. *Portrait de musicien*, vers 1485. Huile sur bois, 47 × 37 cm, pinacothèque Ambrosienne de Milan.

25. Lorsqu'en 1671 il fit son entrée à la pinacothèque Ambrosienne, on vit dans ce tableau un portrait de Ludovic le More lui-même, associé à une œuvre d'Ambrogio de Predis alors attribuée à Léonard et représentant, croyait-on, Béatrice d'Este (actuellement *Portrait de Dame*).

26. Gregory Lubkin, *A Renaissance Court : Milan under Galleazzo Maria Sforza*, Berkeley et Los Angeles, University of California, 1994, 50 ; Janice Shell et Grazioso Sironi, « Cecilia Gallerani : Leonardo's *Lady with an Ermine* », *Artibus et Historiae*, 13, 25, 1992, 47-66 ; Krystina Moczulska, « Leonardo da Vinci : *The Lady with an Ermine* – Interpretation of the portrait », *Bio Algorithms and Med Systems*, 5(9), 143-146, 2009.

27. Bellincioni consacra trois sonnets à la naissance de Cesare.

28. Léonard théorisera cette attitude dans son *Traité de la peinture* (TPL, 357).

29. Bellincioni, *Sonnet sur la sagesse du seigneur Ludovic*, éd. 1876, I, sonetto CXXVIII, p. 178.

30. Carlo Pedretti, « La *dama dell'ermellino* come allegoria politica », dans *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, éd. Silvia Rota Ghibaudi *et al.*, Milan, Franco Angeli, 1990, p. 161-181.

31. Pascal Cotte, *Lumière sur* La Dame à l'hermine *de Léonard de Vinci. Découvertes inédites*, s.l., Vinci éditions, 2014.

32. En fait, c'est Galanthis, servante d'Alcmène, qui, par un subterfuge, permet à Alcmène d'accoucher. De colère, Junon la transforme en belette.

33. *Ovide moralisé*, IX f. 99 v. Publié à Paris par Antoine Vérard en 1493 (Réserve des livres rares, Velins 559-560).

34. Bien des médailles du temps présentent l'image d'une hermine accompagnée d'une formule du type *Prius mori quam foedari* (« La mort est préférable à la souillure ») ou *Malo mori quam foedari* (« Je préfère la mort à la souillure »).

35. Bellincioni, dans son poème, ne fait aucune allusion à l'hermine, ce qui peut laisser supposer qu'il aurait vu et étudié le tableau avant l'ajout de l'emblématique animal.

36. Selon le médecin Louis Guyon (1527-1617), Féron se vengea en allant, dans les *bourdeaux*, contracter une vérole que, par le truchement de son infidèle épouse, il repassa au roi, qui n'en guérit jamais et la transmit à ses maîtresses.

37. Dans les années 1920, apparut une copie de *La Belle Ferronnière*, cadeau de mariage de l'aviateur Harry Hahn à sa fiancée française, Andrée, qui donna lieu à un procès contre le marchand d'art Duveen, où elle tenta de prouver que son exemplaire était le *véritable* tableau, et celui du Louvre, un faux. Voir Meryle Secrest, *Duveen, A Life in Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

38. « La Belle Ferronnière, maîtresse de François P.er [*sic*]. Dessiné au Museum par Ingres, d'après le tableau d'Eléonard de Vinci. Gravé par Le Fevre. »

39. *Portrait d'un jeune homme*, 1474, Berlin, Staatliche Museen.

40. *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, précédé de la vie de l'auteur et du catalogue de ses ouvrages*, Paris, Perlet, an IX-1803 : n° XIV. « Cette femme est vue à mi-corps et comme à travers une fenêtre ; elle est vêtue d'un corps de robe rouge orné de broderie et galons d'or. La tête est de trois quarts et coiffée en cheveux courts et lisses ; son front est ceint d'une gance noire avec un diamant au milieu, et son cou est orné d'une cordelière […]. Ce portrait pourroit être celui de Lucrèce Crivelli, que Léonard fit en Milan. »

41. Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro : la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus, 1970.

42. *Buste de Béatrice d'Este*, Paris, musée du Louvre, ML 10.

43. *Madone Litta*, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, huile sur toile transposée sur panneau, 42 × 33 cm.

44. On a également retrouvé deux dessins préparatoires dus à Boltraffio : une draperie (Berlin) et une tête de l'Enfant (Paris, fondation Custodia).

45. Le Ms. C de l'Institut de France (f. 15 v.) mentionne l'arrivée de l'enfant et ses premières frasques.

46. Voir Shell Janice, « Gian Giacomo Caprotti, detto Salaì », dans Giulio Bora, *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milan, Skira, 1998, p. 397-406 ; Janice Shell et Grazioso Sironi, « Salaï and Leonardo's Legacy », *The Burlington Magazine*, vol. 133, n° 1055, février 1991, p. 95-108. Sur l'origine de son surnom, voir Pio Rajina, « Appendice alla soluzione di un enigma vinciano », *Il Marzocco*, XXX, 24, juin 1925.

47. Giovanni Paolo Lomazzo, *Libro dei sogni*, éd. Roberto Paolo Ciardi, Florence, 1973-1974.

48. Les biographes anciens (Vasari, Lomazzo…) de Léonard en donnent des listes qui, à peu de chose près, se recoupent.

49. Luke Syson, « Leonardo and Leonardism in Sforza Milan », dans Stephen Campbell (éd.), *Artists at Court. Image-Making and Indentity, 1300-1550*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2004, p. 106-123.

50. Marco d'Oggiono, *Résurrection du Christ entre les saints Léonard et Lucie*, Berlin, Bode Museum.

51. Giovanni Antonio Boltraffio, *La Cène*, inv. 781, déposée au musée de la Renaissance d'Écouen.

52. Cesare da Cesto, *Léda et le cygne*, Wilton House Museum, Richmond.

53. Luke Syson, *Leonardo da Vinci : Painter at the Court of Milan*, catalogue d'exposition, cat. n° 84, p. 278-279.

7
Le temps des grandes commandes ducales

1. Les archives de Santa Maria delle Grazie ayant été détruites en 1778, nous n'avons pas le contrat de commande.

2. Matteo Bandello, *Nouvelles*, éd. A Fiorato, Paris, Imprimerie nationale, 2001, I, 58, p. 274-275.

3. « C'est un immense défaut quand les peintres répètent les mêmes mouvements, les mêmes visages, les mêmes types de draperies dans le même tableau narratif. »

4. Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène, la tragédie biblique en France au temps des guerres de Religion*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

5. Voir Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milan, P.G. Pontis, 1585 ; *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1444-1447.

6. Andrea Bianchi, dit il Vespino, Milan, pinacothèque Ambrosienne, inv. 1002.

7. Sur la « philosophie » des reproductions de l'œuvre, voir Noémie Étienne, *Les Restaurations de la* Cène, *pratiques et théories*, travail de mémoire, université de Genève, 2005.

8. Autrefois attribuée à Bernardino Luini (1482-1532), elle l'est aujourd'hui à l'entourage de Cesare Magni (1495-1534), un habitué de Santa Maria delle Grazie qui exécuta pour les dominicains de cette église une copie de la *Vierge aux rochers*. Voir Laure Fagnard, « Contributions à la fortune de la *Cène* de Léonard de Vinci en France : la copie de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris et la copie de Saint-Martin à Saint-Martin-des-Monts », dans *Raccolta Vinciana*, XXXI, 313-329.

9. Anonyme Gaddiano, éd. Brioist, p. 1430.

10. Voir en particulier John Spencer, « Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza », dans *Arte Lombarda*, 50, 1978, p. 47-68 ; L. Fusco et G. Corti, « Lorenzo de'Medici on the Sforza Monument », dans *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, vol. IV, 1992, p. 11-32.

11. Statue visible aujourd'hui au Castello Forzesco.

12. Voir Cesare Saletti, *Il Regisole di Pavia*, Côme, New Press, 1997. Statue impériale (Marc Aurèle ? Septime Sévère ? Réplique d'une statue de Justinien ?), elle fut, dit-on, emportée de Rome par Théodoric, placée par ses soins, selon la légende, à Ravenne, sa capitale, près d'un pont (*in ponte Austri*), et transportée à Pavie au VIIIe siècle après la destruction de la ville par les Lombards. Les troupes révolutionnaires françaises démantèleront le groupe en 1796, et les Padouans en fondront les morceaux en 1802 pour en faire des lampadaires publics.

13. *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium Ducis Commentarii*, éd. Giovanni Soranzo, Bologne, Nicola Zanichelli, 1934.

14. Paolo Ghinzoni, « Statua equestre in bronzo di Francesco Sforza », *Archivio Storico Lombardo*, V, 1878, p. 140-144 ; Francesco Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, II, Milan, Hoepli, 1915.

15. Par une lettre du 12 novembre 1489.

16. *« […] perche Sua Excellentia vorrebe fare una cosa in superlativo grado, m'a decto che per sua parte vi scriva che desiderrebbe voi gli mandassi uno maestro o dua, apti a tale opera ; e per benché gli habbi comesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare si consuli molto la sappi condurre. »*

17. *« Adi 23 aprile 1490, chiominciai questo libro e richominciai il cavallo »*, Institut de France, Ms. C, 15 v.

18. Voir en particulier Patrick Boucheron, « La statue équestre de Francesco Sforza. Enquête sur un mémorial politique », *Journal des savants*, 1997, 2, p. 421-499.

19. Prévu pour le Palazzo Medici-Riccardi, à Florence, ce tableau en trois panneaux aujourd'hui dispersés (Londres, Florence, Paris) représente la bataille de San Romano qui opposa Florentins et Siennois en 1432. Elle se termina sur la chute de cheval de Bernardino della Ciarda, chef des troupes siennoises.

20. Windsor, 12358 r.

21. Windsor, 12357 r.

22. Budapest, musée des Beaux-Arts : cheval cabré avec cavalier.

23. Dublin, Hunt Museum, Limerick : cheval cabré seul.

24. Londres, maquette de cire, avec cheval (appuyé sur ses antérieurs) et cavalier, attribuée à Léonard par Carlo Pedretti.

25. L'essentiel de l'œuvre est dû à son concepteur, le Flamand « Giambologna », mais le travail fut achevé par son élève Pietro Tacca.

26. Leon Battista Alberti, *Le Cheval vivant*, éd. et trad. Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999. L'ouvrage fut sans doute écrit à l'occasion du concours lancé lors de l'édification, en 1443, à Ferrare, d'un monument funéraire à la mémoire de Niccolo III d'Este.

27. *Étude du corps d'un cheval de profil gauche avec mesures des proportions*, New York, The Metropolitan Museum of Art, acquisition n° 19 76, ca 1483-1488, 3. *Étude d'un cheval vu de dos, d'un cheval vu de face, et du détail d'un antérieur avec mesures*, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 127615 v+, ca 1481.

28. Galeazzo da Sanseverino, gendre et capitaine général de Ludovic le More, qui sera grand écuyer à la cour de France en 1505.

29. *Étude des antérieurs d'un cheval et ses mesures*, Windsor Castle, Royal Library, RL 12294, ca 1490.

30. On crut dès le XVIe siècle, sur la foi de Giorgio Vasari et de Giampaolo Lomazo, que Léonard aurait composé un traité d'anatomie équine, aujourd'hui perdu, ainsi qu'un recueil de dessins et d'études de chevaux pour *La Bataille d'Anghiari* (*Libro di cauallj sc (h)iziati pel cartone*) mentionné dans une note de 1503-1504 du manuscrit madrilène Ms. II f. 3. Voir Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci, Drawings of Horses and others Animals from the Royal Library at Windsor Castle*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1984, p. 38-39 ; Armelle Fémelat, *Des chevaux réels et un cheval idéal : naturalisme et idéalisation des chevaux des portraits équestres italiens des Trecento et Quattrocentro*, Paris, Direction des Patrimoines, 2013. L'intérêt de Léonard pour les figures équines réapparaîtra dans les années 1507-1510, lorsqu'il se lancera dans le projet de tombeau équestre de Gian Giacomo Trivulzio (notre Trivulce).

31. *« Tucte quello cose le quali fieno al proposito del chavallo di bronzo del quale al presente sono in opera »* (*Codex Madrid*, II, f. 157 v.).

32. *Codex Madrid*, II, découvert en 1967. Plus spécialement f. 141-157.

33. Sur les villas médicéennes, voir Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, *op. cit.*, p. 148 *sqq*.

34. Les ennuis de Benvenuto Cellini, les trésors d'ingéniosité qu'il devra déployer neuf années durant (il sera dévoilé en 1554) pour son *Persée*, visible à Florence sur la place de la Signoria, sont célèbres.

35. Visible Sala dei Gigli, au Palazzo Vecchio de Florence.

36. *« Ella testa… s'impregnierebe di umidità. E'I gietto non verrebbe. »*

37. Andrea Bernardoni, « Leonardo and the equestrian monument for Francesco Sforza. The story of an unrealized monument sculpture », dans *Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture*,

Atlanta, High Museum of Art, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009, p. 94-135 (images de synthèse p. 114-116).

38. « On a également perdu un petit modèle en cire, qui passait pour parfait. »

39. *« Del cavallo non dirò niente, perche cognoscio i tempi »*, *Codex Atlanticus*, f. 335 v. La datation de la lettre d'où est tirée cette phrase est de Carlo Pedretti.

8
Milan : la fin du mécénat Sforza

1. À la fin de la première guerre d'Italie, l'affrontement de Fornoue, le 6 juillet 1495, entre forces de Charles VIII et ligue de Venise se solda par une sorte de « match nul », les deux partis revendiquant la victoire. Les Français, après cette bataille, purent reprendre leur retraite.

2. *Codex Atlanticus*, 335 v. ; *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1376.

3. *Codex Atlanticus*, 866 r./315 v. ; *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1373.

4. Sefy Hendler, *La Guerre des arts : le* paragone *peinture-sculpture en Italie, XVe-XVIIe siècle*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013.

5. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1034.

6. Benedetto Varchi, « Lezzione della maggioranza delle arti », dans Paola Barocchi (éd.), *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livourne, Sillabe, 1998, p. 84.

7. Ms. 285, 26 v., éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1059.

8. Sylvie Deswarte, « Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVIe siècle », dans *La Condition sociale de l'artiste, XVIe-XXe siècle*, actes du colloque du groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS (octobre 1985), Saint-Étienne, CIEREC, 1987, p. 13-28.

9. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1431.

10. 247 r. a.

11. Plante médicinale à effet cicatrisant et antirhumatismal.

9
Le temps des glorieuses tribulations

1. Françoise Viatte, *Léonard de Vinci : Isabelle d'Este*, Paris, RMN, 1999.

2. Clifford M. Brown, *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève, Droz, 1982.

3. Mantoue, Archivio di Stato. Pour ces lettres, voir Francis Ames-Lewis, *Isabella and Leonardo*, New Haven, Yale, 2012, p. 223-240.

4. Louvre, MI 753.

5. Ce livre apparaît sur une copie contemporaine (Oxford, Ashmolean Museum) où certains ont vu l'exemplaire laissé à Isabelle par Léonard, avant son départ pour Venise.

6. Trois du XVIe siècle (Londres, British Museum ; Oxford, Ashmolean Museum ; Florence, galerie des Offices) et deux du XIXe siècle (Munich, Staatliche Graphische Sammlung, inv. 2154 et 2155).

7. *Codex Atlanticus*, Ms. B, *Codex Leicester*.

8. *Codex Atlanticus*, f. 1.

9. Edmondo Solmi, « Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia (novembre 1499-aprile 1500) », *Archivio Storico Lombardo*, Milan, 1908 ; *Scritti Vinciani*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1976.

10. *Codex Atlanticus*, 638 d v.

11. En fait, c'est Robert de Balsac, chambellan de Charles VIII, à qui avait été confiée la charge de gérer ces villes, qui prit sur lui de livrer Pise… aux Pisans.

12. *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 1439.

13. Ainsi dénommé parce qu'il demeura, de 1799 à 1962, dans les collections de la Royal Academy à Burlington House. Il se trouve actuellement à la National Gallery (inv. NG6337, 141,5 × 105,5 cm).

14. Voir également, de Masolino da Panicale et de Masaccio, *Sant'Anna Metterza*, 1424-1425, Florence, galerie des Offices, inv. 8386.

15. Jean, I, 29.

16. Voir Poggio Bracciolini, *De Varietate Fortunae*, L. I, présentation et notes de Filippo Coarelli et Jean-Yves Boriaud, traduction Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (dernière éd. 2019).

17. Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, *op. cit.*, p. 29-31.

18. Il semblerait malgré tout que tel ou tel élément du dessin ait été repris par les peintres du temps : les plantes aquatiques, par Cesare da Cesto pour sa copie de *Léda et le cygne*, entre 1505 et 1510, et la position de la tête de la Vierge et son sourire, à plusieurs reprises (*Flore, Vertumne et Pomone*) par Francesco Melzi. Quant à *La Sainte Famille* de Raphaël, elle constitue surtout une variation sur le thème, avec les personnages mis en scène par Léonard.

19. Voir aussi les études pour sa *Madone Aldobrandini* conservées au musée des Beaux-Arts de Lille (PL 437).

20. Ashmolean Museum (WA 184637).

21. Lors de la restauration de 1911, fut retiré le pagne qui lui avait été infligé pour couvrir les organes génitaux du Christ et les doigts de la main gauche de la Vierge.

22. Même si d'aucuns doutent que Robertet ait jamais reçu son tableau, l'inventaire posthume de ses biens, en 1532, ne comportant aucune allusion à pareille œuvre. À moins que ce tableau ne soit passé dans les collections royales avant même la mort du ministre…

23. Propriété du duc de Buccleuch, conservée en Écosse, au château de Drumlanrig, elle fut volée en 2003 et, totalement impossible à écouler, retrouvée en 2007.

10
Léonard ingénieur architecte et militaire

1. Voir Ms. L, 66 r.

2. *« Capo d'ogni grossezza d'ingegno »*, Ms. L, 72 r.

3. Ms. L, f. 6 v., 7 r. et 7 v.

4. Ms. L, f. 75 r. et 78 v.

5. Ms. L, 6 r.

6. Ms. L, 78 r. « Compose une harmonie avec différentes chutes d'eau, comme tu l'as vu à la fontaine de Rimini, le huitième jour d'août 1502. »

7. Ms. L, 66 v.

8. 440 × 602 mm.

9. *Codex Atlanticus*, I, 1 r. Manière de brouette où la roue dentée, verticale, s'articule sur une roue horizontale qui, à chaque cran, laisse tomber une pierre dans une caisse. Une fois étalonné, cet engin permet, en comptant les pierres, de mesurer la distance parcourue.

10. *Codex Madrid*, II, 7 v.

11. Livre des comptes de la *Signoria*, 26 juillet 1503.

12. *« Che si aiuti la natura come c'e buoni medici. »*

13. *« Seminare alcuna sorte di biade… pascere el loro bestiame. »*

14. Voir Dora D'Errico, « "Se è da fare opera da volgere Arno." Léonard au service du projet de détournement de l'Arno (1503-1504) », Triangle UMR 5206, 2014.

15. L'organisme exécutif supérieur de la république de Florence.

16. *Codex Madrid*, II, 39 r.

17. Codex F (France, Institut), f. 13 r.-v. ; 15 r. ; 16 r.

11
Léonard peintre au service de la *Signoria*

1. Machiavel, *Histoire de Florence*, Florence, 1532, V, 33.

2. Voir en particulier le *Guerrier à la pierre noire* et le *Guerrier à la sanguine* du musée des Beaux-Arts de Budapest. Ainsi que des études de mêlées guerrières ou de chevaux engagés dans la bataille (Venise, Galleria dell'Academia, 215, 216) et un dessin du Louvre, de 45 × 63 cm (Flamands F 1084) prêté à Rubens et représentant un terrible affrontement de cavalerie. Rubens, qui ne séjourna en Italie qu'entre 1600 et 1608, ne put voir la fresque de Léonard mais dut travailler d'après un de ses dessins préparatoires. Peut-être en aurait-il acquis une copie, avant de la retoucher.

3. Voir en particulier un dessin de Raphaël à la pointe d'argent, conservé à Oxford (Ashmolean Museum).

4. Peinture littéraire d'une scène ou d'un tableau. Définie dès l'Antiquité, après Aristote, cette figure de rhétorique fut largement reprise à la Renaissance.

5. Livre d'un auteur inconnu (il n'est pas absolument établi que le marchand Antonio Billi ait participé à sa rédaction), rédigé à la fin du XVe ou au début du XVIe siècle. Il passe en revue quarante-neuf artistes florentins, de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance.

6. Pour la représentation des batailles dans l'art du temps, voir Corinne Lucas Fiorato, « La guerre : faire-valoir des artistes », *L'Art et la Guerre en Italie à la Renaissance*, dans *Littératures classiques*, 2010/3, n° 73, p. 79-94.

7. Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, *op. cit.*, p. 40.

8. Proches des gibelins, ils furent exilés par leurs vainqueurs, le parti des guelfes noirs, partisans du pape, à partir de 1302.

9. *« Lascia stra le lettere coronate. »*

12
Les œuvres charnières

1. Selon *La Légende dorée*, il s'agirait de l'impression du visage du Christ sur le manteau d'un peintre envoyé par le roi d'Édesse faire le portrait de Jésus.

2. Cardiologue admirablement reconverti dans les engrais potassiques, en même temps que président et principal actionnaire de l'AS Monaco.

3. Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, *op. cit.*

4. *Étude pour Léda agenouillée*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1503-1507, 12,6 × 10,9 cm, inv. I 466 ; *Léda et le cygne*, 1503-1507, 16 × 13,9 cm, Devonshire Collection,

inv. 717.

5. *Codex Atlanticus*, 264 r./713 r.

6. 31 × 19,2 cm, Windsor Castle, The Royal Collection, Royal Library, 12759.

7. Léda « Spiridon » (huile sur bois, 130 × 78 cm), du nom d'un de ses propriétaires. « Acquise » par Goering le temps de la Seconde Guerre mondiale.

8. Huile sur bois (96,5 × 73,7 cm), 1505-1515. Sa coiffure rappelant un dessin de Léonard (Windsor, RL 12516 r.), elle passe en général pour la copie la plus proche de l'« original ».

9. Gigetta Dalli Regoli, « Mito e scienza nella Leda di Leonardo da Vinci », *Lettura Vinciana*, XXX, Florence, Giunti, 1991, p. 10.

10. Terre d'ombre sur noyer (24,7 × 21 cm).

11. *« Una testa d'una donna scapi (g)liata, bozzata, opera di Leonardo da Vinci. »*

12. *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, dite *La Sainte Anne*, musée du Louvre, vers 1503-1519, huile sur peuplier, 168 × 130 cm, inv. 776.

13. Louvre RF 460.

14. *Hommage à Léonard de Vinci*, Amsterdam, Stedelijk Museum.

15. Dessin du Louvre, inv. 776.

16. Freud Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 211 *sqq*.

13
Monna Lisa Gioconda

1. Sauf pour les besoins d'un certain nombre de citations, l'orthographe ancienne *Monna* (pour *Madonna*) a été adoptée ici, comme d'ailleurs sur le site officiel du musée du Louvre (« *Portrait de Lisa Gherardini*, dit *La Joconde* ou *Monna Lisa* »).

2. Cousin d'Amerigo et assistant de Machiavel.

3. Document découvert par Armin Schlechter à Heidelberg en 2005. Voir Armin Schlechter, « Leonardo da Vinci "Mona Lisa" in a marginal note in a Cicero incunable », dans Bettina Wagner (dir.), *Early Printed Books as Material Objects*, Berlin et New York, De Gruyter Saur, 2010, p. 151-176.

4. Raphaël, *Dame à la licorne*, galerie Borghese, 371.

5. Laure Fagnard, « L'histoire française des tableaux de Léonard de Vinci », dans Carlo Pedretti (dir.), *Léonard de Vinci et la France*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2010 ; Antonio de Beatis, *Itinerario di Monsignor R.mo et Ill.mo Cardinale de Aragonia per me dom. Antonio de Beatis*, 1515-1517, Naples, Bibliothèque Vittorio Emanuele III, Ms. X F 28.

6. L'histoire imaginée à ce sujet par l'archiviste Roberto Zapperi, non dénuée de cohérence interne, est assez édifiante : violée à Urbino par un Julien de Médicis ivre, Pacifica Brandani en aurait eu un fils, Pasqualino, mais serait morte en couches, et Pasqualino aurait été abandonné au seuil d'un monastère. Le tableau aurait été commandé plus tard par Julien, pour cet enfant qu'il aurait reconnu en 1513 sous le nom d'Hippolyte de Médicis. Mort en mars 1516, Julien n'aurait pas eu la possibilité matérielle de récupérer son tableau dans le décor duquel on reconnaîtrait le Montefeltro, ainsi qu'une sorte de vue générale, « comprimée », du duché d'Urbino, vu depuis les hauteurs de Valmarecchia.

7. Léonard aurait rencontré dans l'île d'Ischia, en 1514, la Napolitaine Isabella Gualandi, fille d'un proche (*maggiordomo di camera*) du roi Alphonse d'Aragon, alors mère (et veuve) de vingt-quatre ans.

8. Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, 65-66.

9. En 2011, des chercheurs ont cru discerner dans ces yeux un L (pour Leonardo) et un S (pour Salaï), ce qui aurait fait du jeune garçon le modèle de la « Joconde ». Un examen attentif, par le Louvre, en 2004 et 2009, a permis de faire justice de cette lecture hasardeuse de craquelures aléatoires.

10. Windsor, RCIN 919055 v. ; *Carnets*, éd. Brioist, *op. cit.*, p. 218.

11. On considère en général que le premier portrait renaissant d'un homme souriant est *L'Homme qui rit* d'Antonello da Messina (1470).

12. Pétraque, *Rerum vulgarium fragmenta*, CXXIII.

13. *« Raggiandomi d'un riso. Tal che nel fuoco faria l'uom felice »*, *Paradis*, VII, 18.

14. Brigitte Gauvin et Catherine Jacquemard, *Rire et sourire dans la littérature latine au Moyen Âge et à la Renaissance*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019.

15. 86 x 64,5 cm.

16. Salvatore Lorusso et Andrea Natali (université de Bologne), « Mona Lisa : a comparative evaluation of the different versions and their copies », *Conservation Science*, vol. 15, 2015, p. 57-84.

17. Sur la question, voir en priorité Mathieu Deldicque (dir.), *La Joconde nue*, In Fine Éditions, 2019.

18. Carole Blumenfeld, « Leonardo et l'audace du chercheur de trésors. *La Joconde nue* de William Thibaus », dans *La Joconde nue*, *op. cit.*, p. 110-118.

19. Un ouvrage de 1939 lui attribua le titre de Mona Vanna, en référence, sans doute, à la compagne de la Béatrice de Dante et, peut-être, à la *vanité* supposée de cette représentation dénudée.

20. *« Uno di certa dona fiorentina, facto di naturale, quadro di pictura bellissima, ad istanza del quondam Magnifico Giuliano de'Medici. »*

14
Tribulations, dissections et spéculations

1. Le mot *Cecero* étant l'équivalent, en italien ancien, du moderne *cicno*.

2. En 1503, selon certains.

3. Raffaele Giacomelli, *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul volo*, Rome, Bardi, 1936.

4. *Codex Atlanticus*, f. 858 r.

5. *Ibid.*, f. 860 r.

6. *« Con quale l'uomo potrà gittarsi da ogni altezza senza danno di sè. »*

7. *« Strumento a vite che, voltato con prestezza, si fa la femmina nell'aria e monterà in alto. »*

8. *« Per fornire certa opera che li habiamo facto principiare. »*

9. *« E volemo confessare che in le prove facto da lui da qualche cosa che li havemo domandato de disegni e architectura e altre cose pertinenti alla condictione nostra, ha satisfacte cum tale modo che non solo siamo restati satisfacti de lui, ma ne havemo prehesto admiratione. »*

10. *« Indietro denari presi per l'opera presi quale, non c'altro, non ho incomminciato. »*

11. Hélène Miesse, « Le projet EpistolArt à la lumière de cinq lettres évoquant Léonard de Vinci », dans Claudia Berra, Paulo Borsa *et al.*, *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Milan, Università degli Studi, 2017, p. 167-187.

12. Sabine Frommel, « Léonard et la villa de Charles d'Amboise », dans Carlo Pedretti (dir.), *Léonard de Vinci et la France*, *op. cit.*, p. 113-120.

13. L'Église acceptait sans problème, à l'époque de Léonard, la pratique de la dissection : Sixte IV, pape de 1471 à 1484, l'autorisa ainsi, par l'intermédiaire du cardinal Giuliano della Rovere, au sein de l'université de Tübingen, pourvu que les cadavres reçussent une sépulture, décret confirmé par Clément VII. Ce que l'on prit parfois pour une condamnation ecclésiastique, la décrétale *Detestande feritatis* de Boniface VIII (1299), interdisait en fait une pratique courante à la croisade : le démembrement des cadavres, dont on faisait bouillir les chairs pour en faciliter le rapatriement.

14. L'article « Anatomie » de l'*Encyclopédie* rendra même hommage à ceux qui parviennent à surmonter leur dégoût pour disséquer les corps humains.

15. *« Strumenti e cose che saran di gran piacere al nostro cristianissimo re. »*

16. Cesare S. Maffioli « Leonardo et le savoir des ingénieurs. Aménagement et science des eaux à Milan aux environs de 1500 », art. cité.

17. Windsor, RCIN 919102.

18. Windsor, RCIN 919093.

15
Léonard romain

1. *Vertumne et Pomone*, 1518-1522, huile sur bois, 185 × 134 cm, Staatliche Museen, Berlin. Il représente Pomone, nymphe des fruits, auprès du dieu Vertumne, amoureux d'elle et travesti en vieille femme (après s'être changé en laboureur, en moissonneur et en vendangeur) pour pouvoir la séduire.

2. Ms. E, 1 r.

3. Voir surtout, à ce sujet, le Ms. G.

4. *« Questo altro m'ha impedito col papa, biasimandola, e cosi all'ospedale »*, *Codex Atlanticus*, f. 182 v. [55].

5. *Ibid.*, f. 500 r ; f. 313 r.

6. Royal Collection IN 919102 r. et RCIN 919 115 r.

7. Domenico Laurenza, *Leonardo nella Roma di Leone X [c. 1513-1516] : gli studi anatomici, la vita, l'arte*, Rome, Giunti, 2004.

8. Beaucoup de documents ayant été détruits en 1527, lors du sac de Rome, ce genre de question est difficile à trancher.

9. *Saint Jean-Baptiste*, tableau à l'huile sur noyer, 69 × 57 cm. Louvre, inv. 775.

10. Donatello et Desiderio da Settignano, *Saint Jean-Baptiste dit Martelli*, 1440-1457, Florence, musée national du Bargello.

11. Centre de recherche et de restauration des musées de France.

12. Inv. 780.

13. Marco Versiero, « I diluvi e le profezie. Disegni di Leonardo dal codice Atlantico », dans *Leonardo da Vinci, 1452-1519, Il disegno del mondo*, Milan, Skira, 2015.

14. *Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de'Medici e Luigi de Rossi*, 1518, 155,2 × 119,8 cm, Florence, musée des Offices.

15. L'enduit de plâtre.

16. Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venise, Li heredi di Phiippo Giunta, 1528, II, 39.

17. Windsor, RL 12684.

18. Pietro Cesare Marani (dir.), *La Cène de Léonard de Vinci, un chef-d'œuvre d'or et de soie pour François Ier*, Milan, Skira, 2019, p. 22.

19. Voir Marani, *Lettres de Léonard de Vinci aux princes et aux puissants de son temps*, Rome, De Luca editori d'arte, 2019. L'œuvre a disparu. Il en existe une copie (d'atelier ?) au Metropolitan Art Museum.

20. Voir Jean-Yves Boriaud, *La Fortune des Médicis*, *op. cit.*, p. 143-147.

16
Léonard et la France

1. Florence, Archives nationales, *Carte Strozziane*, série I, n° 10.

2. Jan Sammer estime que, plus que d'une invitation, il s'agit là, vu le sens du mot « solliciter » à l'époque (« prendre soin de »), d'un ordre : celui de prendre en charge les besoins de Léonard, dans l'optique, bien sûr, de son voyage à venir.

3. La *Madone Lansdowne*.

4. Pietro Cesare Marani (d (dir.), *La Cène de Léonard de Vinci, un chef-d'œuvre d'or et de soie pour François Ier*, *op. cit.*, p. 72 *sqq.*

5. Sur cet hypothétique accident vasculaire cérébral existe une abondante littérature et l'on est allé jusqu'à en avancer la cause et la nature. On y a vu l'effet d'une hémiparésie du côté droit, liée à un taux élevé d'homocystéine, comme dans les cas de déficit en vitamine B12…

6. Benvenuto Cellini, *Traités de l'orfèvrerie et de la sculpture*, 1565-1567, Paris, ENSBA, 1992, p. 187. Cité par Anna Sconza, « Les anecdotes vasariennes sur Léonard de Vinci », dans *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans l'histoire de l'art*, Turnhout, Brepols, 2011, p. 57-70.

7. Cent cinquante à la fin du XVIIe siècle.

8. Voir Jean-Yves Boriaud, *Les Borgia. La pourpre et le sang*, Paris, Perrin, 2017, « César en terre française », p. 180 *sqq.*

9. André Chastel, « La grandeur de Léonard : le triomphe d'Hermès », dans *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1959 ; éd. 1982, p. 499-505.

10. *L'idea del tempio della pittura di Giovan Paolo Lomazzo pittore*, 1590, ch. XVIII, dans *Scritti sulle Arti*, Roberto Paolo Ciardi (éd.), Florence, Marchi e Bertolli, 1973, vol. 1, p. 293.

11. *« Alessandro Magno inalzo la Pittura, Alessandro Severo imperatore e pittore, Nerone imperatore fu pittore… Platone filosofo famosissimo fu pittore. »*

17
Grands et petits projets français

1. Ms. B, conservé à l'Institut de France.

2. Voir à ce sujet Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci, the Royal Palace of Romorantin*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972 ; pour un point de vue différent, voir Jean Guillaume, « Léonard de Vinci et l'architecture française, I. Le problème de Chambord ; II. La villa de Charles d'Amboise et le château de Romorantin : réflexion sur un livre de Carlo Pedretti », dans *Revue de l'art*, 25, 1974, p. 71-84, et Jean Guillaume, « La genèse de

Chambord. Réflexion sur un modèle d'historiographie », dans *Revue de l'art*, 148, 2005, p. 33-43.

3. Nous ne le « connaissons » que par huit documents, parfois contradictoires. Globalement, les feuillets du *Codex Atlanticus* présentent des schémas multiples du projet, et ceux du *Codex Arundel*, ses implications techniques.

4. *Codex Arundel*, f. 270 v.

5. *Codex Atlanticus*, f. 76 v.-b [209 r.].

6. *Ibid.*, f. 209 r.

7. *Ibid.*, 806 r.

8. Windsor, 122292. Sur le *Codex Atlanticus*, f. 582 r., on voit un château double avec canaux. Mais sur le feuillet suivant (583 r.) apparaissent deux plans sur canaux avec une façade en élévation qui, *mutatis mutandis*, évoquerait plutôt la villa Borghese…

9. Sur ce « déclin », il n'est qu'un seul témoignage, celui d'Antonio de Beatis, qui rendit visite à Léonard en 1517.

10. Marcel Reymond, « Léonard de Vinci architecte du château de Chambord », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1913, p. 437-460.

11. Jean-Sylvain Caillou et Dominic Hofbauer, *Chambord, l'œuvre ultime de Léonard de Vinci ?*, Dijon, Faton, 2016.

12. *Ibid.*, p. 44.

13. *Codex Atlanticus*, f. 249 r.-a [673 r.].

14. Piero Parenti di Marco, *Storia Fiorentina*, vol. 3, *1502-1518*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2018.

15. À moins que Julien de Médicis n'y ait, au passage, laissé l'automate…

16. Carlo Pedretti (dir.), *Léonard de Vinci et la France*, *op. cit.*, p. 132.

17. Actuellement à Florence, au musée national du Bargello.

18. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666 ; rééd. Genève, Minkoff reprint, 1972, I, p. 220.

19. Pour l'italien *Nutrisco al buono, stingo el reo* : « je me nourris au bon [feu], j'éteins le mauvais ».

20. Selon Jan Sammer, la fête n'aurait pu avoir lieu à cette date, la Cour ayant alors déserté Amboise, mais le 17 janvier, sous la forme d'un banquet organisé par Léonard sur la pelouse de « sa » résidence, mais auquel il n'aurait pas été convié.

21. *« Messer Lunardo Vinci, pictore in la età nostra excellentissimo. »*

22. Royal Collection Trust (Royal Collection, IN 912 727).

23. Windsor Castle, The Royal Collection, Royal Library (21 × 13,5 cm), 2581.

24. « Le 24 juin, le jour de la Saint-Jean, à Amboise, au château du Cloux », *Codex Atlanticus*, f. 249 v.-b [673 r.].

25. *Études de déluge*, Windsor Castle, Royal Library, RL 1278, 1283, 1284.

26. 79 r.-c [215 r.].

18
L'héritage : l'œuvre

1. Sylvie Béguin, *Léonard de Vinci au Louvre*, Paris, RMN, 1983, p. 20.

2. Bertrand Jestaz, « François Ier, Salaï et les tableaux de Léonard », dans *Revue de l'art*, n° 126, 1999, p. 68-72.

3. Voir, sur ces problèmes, Laure Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVe-XVIIe siècle)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2009.

4. *De pintura antiga*, 1548, Grazia Modroni (éd.), *Francisco d'Olanda. I Trattati d'Arte*, Livourne, Sillabe, 2003, p. 25.

5. Parmi les plus remarquables de ces copies, l'une, attribuée à un élève de Léonard, Giampetrino (Giovan Petro Rizzoli), se trouve à la Royal Academy of Arts (Londres). Une autre à l'abbaye prémontrée de Tongerlo : les heurs et malheurs de ce chef-d'œuvre ont été minutieusement décrits par Laure Fragnart dans le *Bulletin de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique*, VIe série, XVI, 2005, p. 193-210. Laure Fagnart se refuse à attribuer à un artiste précis (un des *leonardeschi*) la paternité de ce travail.

6. Seul l'acte de commande, selon Laure Fagnart, nous en est parvenu.

7. Selon Laure Fagnart, « Contributions à la fortune de la *Cène* de Léonard de Vinci en France : la copie de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris et la copie de Saint-Martin à Saint-Martin-des-Monts », art. cité, p. 313.

8. « Honorat de Valbelle : le mariage de Catherine de Médicis et Henri d'Orléans à Marseille, vu par un bourgeois de la ville », publié sur cour-de-france.fr, le 1er juin 2010.

9. Voir, pour plusieurs versions du fait divers, Jean-Yves Le Naour et Didier Bontemps, *Le Vol de la Joconde*, Paris, Roymodus, 2012 ; Jérôme Coignard, *Une femme disparaît*, Paris, Le Passage, 2010.

10. Marc Décimo, *Les Jocondes à moustaches*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

11. « Mona Lisa, Mona Lisa, c'est ainsi que les hommes t'ont nommée / Souriez-vous pour séduire un amoureux ? / Ou est-ce là votre façon de cacher un cœur brisé ? / Y a-t-il de la chaleur en vous, Mona Lisa, êtes-vous réelle, ou juste une aimable œuvre d'art, froide et solitaire, Mona Lisa, Mona Lisa ? »

12. Mike Newell, *Mona Lisa Smile*, 2003.

13. « Institut du Reichsleiter Rosenberg pour les territoires occupés. »

14. *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti I tre libri della pittura e il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, op. cit.*

15. Voir à ce sujet Jean-Pierre Le Goff, « Abraham Bosse lecteur de Vinci », préface à l'édition du *Traitté de la peinture de Leonard de Vinci donné au Public et traduit d'italien en françois par R.F.S.D.C.*, Paris, Langlois, 1651.

16. « Dessins des machines, techniques secrètes et autres objets de Léonard de Vinci, assemblés par Pompeo Leoni. »

17. *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, manuscrits de l'Institut de France publiés en fac-similés phototypiques, avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques*, Paris, Quantin, 1881-1891.

19
L'héritage : l'homme

1. Une première édition, en 1550, dite édition *Torrentiniana*, d'après le nom de son éditeur (Torrentino), et une édition *Giuntina* (éditeur Giunti), en 1568. Carlo Vecce, « La vita di Leonardo da Vasari a Lomazzo », dans *La Réception des* Vite *dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, études réunies et présentées par Corinne Lucas Fiorato et Pascale Dubus, Genève, Droz, 2017.

2. Plutarque, *De inimicorum utilitate*, 91 b.

3. Turin, Biblioteca Reale, inv. 15571.

4. Allusion aux expériences célèbres de Giovanni Battista della Porta (1535-1615). Voir son *De refractione optices* (1593).

5. Francesco Maurolico (1494-1575), mathématicien et astronome, traducteur de nombreux textes scientifiques anciens (Euclide, Autolycos de Pitane, Théodose de Tripoli…).

6. Voir Marie-Louise Blumer, « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2 fasc., 1936, p. 234-348.

7. Eut lieu en 2016-2017, à Rome, aux Scuderie del Quirinale, une exposition réunissant une centaine des œuvres ainsi « prélevées » (Il Museo Universale : da Perugino a Tiziano, da Carracci a Guido Reni, da Tintoretto a Canova).

8. Pinacothèque nationale de Bologne.

9. « Léonard enfant dans l'atelier de Verrocchio. »

10. Henri Vever, *La Bijouterie française au XIXe siècle*, Paris, H. Floury, 1908.

11. Roberto Paolo Ciardi et Carlo Sisi, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Florence, Giunti, 1994.

12. « Léonard de Vinci, vieux et mortellement infirme, expire dans les bras de François Ier », actuellement présenté au Palazzo Pitti, à Florence.

13. « Léonard, vieux et infirme, visité à Fontainebleau par François Ier, expire dans ses bras », Milan, Accademia di Brera.

14. « Léonard à la cour de Ludovic le More », 1833, Lodi, Museo Civico.

15. « Quadro del sig. Giuseppe Diotti rappresentante la protezione compartita da Lodovico Sforza duca di Milano alle scienze, alle lettere ed alle arti », dans *Biblioteca Italiana*, XXXII, 1823, p. 189.

16. « Esposizione in Brera », dans *Gazzetta di Milano*, 13 septembre 1823.

17. Francesco Ambrosoli, « Lodovico il Moro e Beatrice visitano il cenacolo di Leonardo da Vinci, quadro di Francesco Gonin », dans *Album, Esposizione di Belle Arti in Milano*, Milan, C. Canadelli, 1845, p. 105-108 ; Giuseppe Elena, *Guida critica all'esposizione delle Belle Arti in Brera*, Milan, G. Rejna, 1845, p. 21-22.

18. « Léonard dans le réfectoire des Grâces. »

19. « Charles Quint se baisse pour ramasser le pinceau, tombé, de Titien », Francesco Hayez, 1832.

20. « Ludovic le More observant le projet de *Cène*, présenté par Léonard de Vinci », Palazzo Reale, Caserta.

21. Demetrio « Calcondilla » : né à Athènes en 1423, émigré en 1447 en Italie, proche de Bessarion, professeur à Padoue puis remplaçant d'Argyropoulos à sa mort, auprès de Laurent le Magnifique, il fut l'éditeur d'Homère et d'Isocrate. Passé à Milan en 1492, il y demeura jusqu'à sa mort en 1511.

22. Ettore Verga, « Le vicende del monumento a Leonardo da Vinci a Milano », dans *Raccolta Vinciana*, IV, 1908, p. 93-101.

23. *« Leonardo use alle mollezze della Corte del Moro, nella quale si perdeva a divertire le concubine con la cetra et con la danza ; onde a lui non rimase mai tempo di rivolgere la vasta mente all'indipendenza d'Italia […] Giacchè Leonardo fu una nullità politica, fu amico dei sovrani despotici, ligio cortigiano del Moro e nelle sventure di questo Principe si pose al soldo dello straniero che invadeva e tiranneggiava il nostro paese […] Fu gradito al Governo Austriaco perche non destava nei popoli idee di autonomia e di indipendenza. »*

24. Version française : *Il ne nous reste plus qu'à pleurer*.

25. Voir aussi Théophile Gautier, *La Vie et les Œuvres de quelques peintres*, Paris, Charpentier, 1882. Texte publié en feuilleton en 1850, repris en un volume en 1863 et publié à la suite du *Guide de l'amateur au musée du Louvre*.

26. Maurice Barrès, « Une visite à Léonard de Vinci », dans *Trois stations de psychothérapie*, Paris, Émile-Paul, 1913 (texte paru le 29 juin 1889 dans le supplément littéraire du *Figaro* puis publié en volume en 1891).

27. Voir, en 1928, l'article de Valéry, « Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe », dans *La Revue des vivants*, Paris, 2, 1927.

28. Cette traduction inachevée de Valéry, sur 87 feuillets, ne sera jamais publiée. Voir Antonietta Sanna, *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.

29. Christina Vogel (éd.), *Valéry et Léonard : le drame d'une rencontre. Genèse de l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2007.

30. Élu en 1926 à l'Académie de chirurgie, en 1945 à celle de médecine, en 1946 à l'Académie française et en 1961 à l'Académie des sciences.

31. « Léonard de Vinci », dans *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1865.

32. Sigmund Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, *op. cit.* ; traduction française, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, *op. cit.*

33. Les *Hieroglyphica* prêtés à Horapollo du Nil, Égyptien de culture grecque du Ve siècle après J.-C., se retrouvèrent en 1422 dans la bibliothèque des Médicis et circulèrent sous forme de manuscrit avant une édition vénitienne en 1505. Il y est décrit 189 hiéroglyphes, avec la description et l'« explication » de leur graphie.

34. Sur l'« erreur » sémantico-biologique de Freud, voir plus haut, chapitre « La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne ».

35. Kurt R. Eissler, *Léonard de Vinci. Étude psychanalytique*, Paris, PUF, 1961 ; Meyer Shapiro, « Leonardo and Freud : An art-historical story » (1954), dans Paul Oskar Kristeller et Philip P. Wiener (éd.), *Renaissance Essays*, New York, Harper and Row, 1968, p. 303-336.

36. Marco Catani et Paolo Mazzarello, « Grey Matter Leonardo da Vinci : a genius given to distraction », *Brain*, vol. 142, juin 2019.

37. *Au cœur de la Joconde, Léonard de Vinci décodé*, Michel Menu, Jean-Pierre Mohen et Bruno Mottin (dir.), Paris, Gallimard, 2006 ; Élisabeth Ravaud et Myriam Éveno, « *La Belle Ferronnière*, a non-invasive technical examination », dans *Leonardo da Vinci's Technical Practice, Paintings, Drawings and Influence*, Michel Menu (éd.), Paris, Hermann, 2014, p. 126-138.

38. Laurence de Viguerie, « Propriétés physico-chimiques et caractérisation des matériaux du *sfumato* », thèse soutenue en 2009, université Pierre-et-Marie-Curie, Paris-VI.

39. Sans doute, vu son prix, le lapis-lazuli était-il fourni par le commanditaire du tableau.

Bibliographie

Textes médiévaux et renaissants

ALBERTI, Leon Battista, *De pictura* (*La Peinture*), 1435-1436.

—, *De equo animante* (1442). *Le Cheval vivant*, édition et traduction Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999.

—, *De re aedificatoria*, 1452 (Florence, 1485). *L'Art d'édifier*, traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

AVICENNE, *Canons ou préceptes de médecine*, Venise, 1483.

BEATIS, Antonio de, *Itinerario di Monsignor R.mo et Ill.mo Cardinale de Aragonia per me dom. Antonio de Beatis*, 1515-1517 (traduction française, 1913, Paris, Perrin et Cie).

BIONDO, Michelangelo, *Della nobilissima pittura et della sua arte* (*Traité de la peinture la plus noble*), Venise, 1549.

BORELLI, Giovanni, *De motu animalium* (*Les Mouvements des animaux*), Rome, 1680.

CARDANO, Girolamo (Jérôme Cardan), *Somniorum Synesiorum libri quattuor* (*Les Quatre Livres des Songes de Synesios*, Bâle, 1562),

édition et traduction Jean-Yves Boriaud, Florence, Olschki, 2008 ; Paris, Les Belles Lettres, 2021.

—, *Le Livre de ma vie. De Vita Propria*, introduction, édition et traduction Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 2020.

CASTIGLIONE, Baldassare, *Il libro del cortegiano* (*Le Courtisan*), Florence, Li heredi di Phiippo Giunta, 1528.

CELLINI, Benvenuto, *Traités de l'orfèvrerie et de la sculpture*, 1565-1567 ; Paris, ENSBA, 1992.

DATI, Leonardo, *Trophaeum Anglaricum*, 1443.

FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, t. 1, 1666 (Pierre le Petit) à t. 5, 1688 (Sébastien Mabre-Cramoisy).

HARVEY, William, *De motu cordis* (*Le Mouvement du coeur*), Francfort, 1628.

HOLLANDA, Francisco de, *De pintura antiga*, 1548 ; éd. Grazia Modroni, *Francisco d'Olanda. I Trattati d'Arte*, Livourne, Sillabe, 2003.

JAZARI, Ismaïl al-, *Livre de la connaissance des procédés mécaniques*, 1206.

LOMAZZO, Giovanni Paolo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Milan, P.G. Pontis, 1585.

—, *Libro dei sogni*, éd. Roberto Paolo Ciardi, Florence, 1973-1974.

MACHIAVEL, *L'Art de la guerre*, traduction et présentation Jean-Yves Boriaud, Paris, Perrin, coll. « Tempus », 2011.

MARTINI, Francesco di Giorgio, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, éd. Corrado Maltese, Milan, Il Polifilo, 1967.

PACIOLI, Fra Luca, *De divina proportione*, 1498. Première édition 1509, Venise, Paganino Paganini.

PINO, Paulo, *Dialogo di pittura*, Venise, 1548.

POGGIO BRACCIOLINI, Giovanni Francesco, *De Varietate Fortunae*, L. I, présentation et notes de Filippo Coarelli et Jean-Yves Boriaud, traduction Jean-Yves Boriaud, Paris, Les Belles Lettres, 1999 (dernière édition 2019).

PORTA, Giovanni Battista della, *De refractione optices*, Naples, Horatius Salvianus, 1593.

Trattato della pittura di Lionardo da Vinci. Nuovamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. Si sono giunti I tre libri della pittura e il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo, Paris, G. Langlois, 1651.

VALTURIO, Roberto, *De re militari*, Bâle, Chrétien Wechel, 1534.

VASARI, Giorgio, *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri, descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile e necessaria introduzione a le arti loro*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550. Édition mise à jour et augmentée en 1568 : *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori scritte, e di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari pittore e architetto Aretino*, Florence, Giunti, 1568.

VÉSALE, André, *De humani corporis fabrica libri septem* (*La Structure du corps humain*), Bâle, Johan Herbst, 1543.

VINCI, Léonard de, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, éd. MacCurdy, Londres, Cape, 1938.

—, *Traité de la peinture*, éd. André Chastel (à partir du *Codex Urbinas Latinas 1270*), Paris, Berger-Levrault, 1987.

—, *Carnets*, édition présentée et annotée par Pascal Brioist, Gallimard, coll. « Quarto », 2019.

Études modernes et contemporaines

AMES-LEWIS, Francis, *Isabella and Leonardo*, New Haven, Yale, 2012.

ARASSE, Daniel, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997.

BARRÈS, Maurice, « Une visite à Léonard de Vinci », dans *Trois stations de psychothérapie*, Paris, Émile-Paul, 1913.

BÉGUIN, Sylvie, *Léonard de Vinci au Louvre*, Paris, RMN, 1983.

BLUMER, Marie-Louise, « Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 2 fasc., 1936, p. 234-348.

BORIAUD, Jean-Yves, *Les Borgia. La pourpre et le sang*, Paris, Perrin, 2017.

—, *La Fortune des Médicis*, Paris, Perrin, 2019.

BOSSI, Giuseppe, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci, libri quattro*, Milan, Stamperia Reale, 1810.

BOUCHERON, Patrick, *Le Pouvoir de bâtir : urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIVe-XVe siècles)*, Rome, collection de l'École française de Rome, 239, 1998.

—, « Techniques hydrauliques et technologies politiques : histoires brèves d'ingénieurs au service du duc de Milan à la fin du XVe siècle », dans *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, 2004/2, t. 116.

BRIOIST, Pascal, *Léonard de Vinci homme de guerre*, Paris, Alma, 2013.

—, *Les Audaces de Léonard de Vinci*, Paris, Stock, 2019.

BROWN, Clifford M., *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia. Documents for the History of Art and Culture in Renaissance Mantua*, Genève, Droz, 1982.

CAILLOU, Jean-Sylvain, et HOFBAUER, Dominic, *Chambord, l'œuvre ultime de Léonard de Vinci ?*, Dijon, Faton, 2016.

CATANI, Marco, et MAZZARELLO, Paolo, « Grey Matter Leonardo da Vinci : a genius given to distraction », *Brain*, vol. 142, juin 2019.

CHASTEL, André, *Léonard de Vinci par lui-même*, Paris, Nagel, 1952.

—, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, PUF, 1961.

—, *Le Cardinal Louis d'Aragon. Un voyageur princier de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1986.

CHAUVEAU, Sophie, *Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 2008.

CIARDI, Roberto Paolo, et SISI, Carlo, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Florence, Giunti, 1994.

DALLI REGOLI, Gigetta, « Mito e scienza nella Leda di Leonardo da Vinci », *Lettura Vinciana*, XXX, Florence, Giunti, 1991.

DELDICQUE, Mathieu (dir.), *La Joconde nue*, Paris, In Fine Éditions, 2019.

DELIEUVIN, Vincent (dir.), *La Sainte Anne. L'ultime chef-d'œuvre de Léonard de Vinci*, Paris, musée du Louvre, 2012.

DELIEUVIN, Vincent, et FRANK, Louis (dir.), *Léonard de Vinci*, Paris, Louvre éditions, Hazan, 2019.

DESWARTE, Sylvie, « Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au XVIe siècle », dans *La Condition sociale de l'artiste, XVIe-XXe siècle*, actes du colloque du groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS (octobre 1985), Saint-Étienne, CIEREC, 1987.

DUBRISAY, Pascal, *Ludovic Sforza : la gloire contrariée*, Chemillé-sur-Indrois, Hugues de Chivré, 2018.

DUHEM, Pierre, *Léonard de Vinci et ceux qui l'ont lu, ceux qu'il a lus*, Paris, A. Hermann, 1906-1909.

EDGERTON, Samuel Y., *Pictures and Punishment : Art and Criminal Prosecution During the Florentine Renaissance*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1985.

EISSLER, Kurt R., *Léonard de Vinci. Étude psychanalytique*, Paris, PUF, 1961.

FAGNARD, Laure, « Contributions à la fortune de la *Cène* de Léonard de Vinci en France : la copie de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris et la copie de Saint-Martin à Saint-Martin-des-Monts », dans *Raccolta Vinciana*, n° 31, 2005.

—, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVe-XVIIe siècle)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2009.

FALGUIÈRES, Patricia, « À propos de la peinture infamante », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, année 1985, 32-4.

FERRERO, Léo, *Léonard de Vinci, ou l'Œuvre d'art*, Paris, Kra, 1929.

FREUD, Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Vienne, Franz Deuticke, 1910 ; traduction française, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.

FUSCO, L., et CORTI, G., « Lorenzo de'Medici on the Sforza Monument », dans *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, vol. IV, 1992.

GARAI, Luca, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*, Milan, La Vita Felice, 2014.

GAUTIER, Théophile, *La Vie et les Œuvres de quelques peintres*, Paris, Charpentier, 1882.

GAUVIN, Brigitte, et JACQUEMARD, Catherine, *Rire et sourire dans la littérature latine au Moyen Âge et à la Renaissance*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2019.

GHINZONI, P., « Statua equestre in bronzo di Francesco Sforza », dans *Archivio Storico Lombardo*, V, 1878.

GIACOMELLI, Raffaele, *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul volo*, Rome, Bardi, 1936.

GUILLAUME, Jean, « Léonard de Vinci et l'architecture française, I. Le problème de Chambord ; II. La villa de Charles d'Amboise et le château de Romorantin : réflexion sur un livre de Carlo Pedretti », dans *Revue de l'art*, 25, 1974.

—, « La genèse de Chambord. Réflexion sur un modèle d'historiographie », dans *Revue de l'art*, 148, 2005.

HENDLER, Sefy, *La Guerre des arts : le* paragone *peinture-sculpture en Italie, XVe-XVIIe siècle*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2013.

HENDRIX, John Shannon, et CARMAN, Charles H. (éd.), *Renaissance théories of vision*, Farnham (Surrey), Ashgate, 2010.

HUCHARD, Henri, *Traité des maladies du cœur et des vaisseaux*, Paris, Octave Douin, 1893.

ISAACSON, Walter, *Leonard de Vinci*, Paris, Quanto, 2019.

JESTAZ, Bertrand, « François Ier, Salaï et les tableaux de Léonard », *Revue de l'art*, n° 126, 1999.

KEMP, Martin, *Leonardo da Vinci : The Marvellous Works of Nature and Man*, Oxford, Oxford University Press, 1981.

—, *Leonardo*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 2e éd. 2011.

—, Pallanti, Giuseppe, *Mona Lisa : The People and the Painting*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

LANDRUS, Matthew, *Leonardo da Vinci's Giant Crosbow*, Berlin, Springer, 2010.

La Réception des Vite *dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, études réunies et présentées par Corinne Lucas Fiorato et Pascale Dubus, Genève, Droz, 2017.

LAURENZA, Domenico, *Leonardo nella Roma di Leone X [c. 1513-1516] : gli studi anatomici, la vita, l'arte*, Rome, Giunti, 2004.

Leonardo da Vinci and the Art of Sculpture, Atlanta, High Museum of Art, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009.

Leonardo da Vinci, Painter at the Court of Milan, Londres, National Gallery Company, 2011.

LORUSSO, Salvatore, et NATALI, Andrea (université de Bologne), « Mona Lisa : a comparative evaluation of the different versions and their copies », dans *Conservation Science*, vol. 15, 2015.

LUBKIN, Gregory, *A Renaissance Court : Milan under Galleazzo Maria Sforza*, Berkeley et Los Angeles, University of California, 1994, 50.

LUCAS FIORATO, Corinne, « La guerre : faire-valoir des artistes », *L'Art et la Guerre en Italie à la Renaissance*, dans *Littératures classiques*, 2010/3, n° 73.

MAFFIOLI, Cesare S., « Leonardo et le savoir des ingénieurs. Aménagement et science des eaux à Milan aux environs de 1500 », dans *Revue d'histoire des sciences*, 2016/2, t. 69.

MALAGUZZI VALERI, Francesco, *La corte di Lodovico il Moro : la vita privata e l'arte a Milano nella seconda metà del Quattrocento*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus, 1970.

MARANI, Pietro, *Léonard, une carrière de peintre*, Arles, Actes Sud/Motta, 1999.

MARANI, Pietro Cesare (dir.), *La Cène de Léonard de Vinci, un chef-d'œuvre d'or et de soie pour François Ier*, Milan, Skira, 2019.

MARCUCCI, Laetitia, « Le rôle méconnu de la physiognomonie dans les théories et les pratiques artistiques de la Renaissance à l'âge classique », *Nouvelle revue d'esthétique*, Paris, PUF, 2015/1, n°°15.

MENU, Michel (éd.), *Leonardo da Vinci's Technical Practice, Paintings, Drawings and Influence*, Paris, Hermann, 2014.

MEREJKOVSKI, Dmitri, *Roman de Léonard de Vinci*, 1903 ; Perrin et Cie, 1926.

MEYNIEL, Corinne, *De la Cène à la scène, la tragédie biblique en France au temps des guerres de Religion*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

MOCZULSKA, Krystina, « Leonardo da Vinci : *The Lady with an Ermine* – Interpretation of the portrait », 2009.

MÜNTZ, Eugène, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Paris, Hachette, 1899.

NATALI, Andrea, « Re, barbari e cavalieri : *L'Adorazione dei Magi* de Leonardo e Filippino Lippi », dans *Pittori della Brancacci agli Uffizzi*, Gli Uffizzi, Studi e ricerche, V, 1981.

PARENTI DI MARCO, Piero, *Storia Fiorentina*, vol. 3, *1502-1518*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2018.

PEDRETTI, Carlo, *Leonardo da Vinci, the Royal Palace of Romorantin*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1972.

—, *Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus. A Catalogue of its Newly Restored Sheets*, 2 vol., New York, Johnson Reprint Corporation, 1978.

—, *Leonardo da Vinci, Drawings of Horses and others Animals from the Royal Library at Windsor Castle*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1984.

—, « La *dama dell'ermellino* come allegoria politica », dans *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, éd. Silvia Rota Ghibaudi *et al.*, Milan, Franco Angeli, 1990.

—, *Leonardo : The Machines*, Florence, Giunti, 2000.

— (dir.), *Léonard de Vinci et la France*, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2010.

QUINET, Edgar, *Révolutions d'Italie*, dans Edgar Quinet, *Œuvres complètes*, Paris, Hachette & Cie, t. I, 1904.

RAJINA, Pio, « Appendice alla soluzione di un enigma vinciano », *Il Marzocco*, XXX, 24, juin 1925.

RANCÉ, Christiane, « Le temps des Annonciations », *GEO Art*, novembre-décembre 2012.

RAVAISSON-MOLLIEN, Charles, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci, manuscrits de l'Institut de France publiés en fac-similés phototypiques, avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques*, Paris, Quantin, 1881-1891.

RECALCATI, Angelo, « Leonardo e la "sperienza di Monbozo" », dans *Raccolta Vinciana*, vol. XXXV, 2013.

REYMOND, Marcel, « Léonard de Vinci architecte du château de Chambord », *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1913.

RICCI, Virgilio, *L'Andata di Leonardo da Vinci al Monboso oggi Monte Rosa e la teoria dell'azzuro del cielo*, Rome, Arti Grafiche Fratelli Palombi, 1977.

ROMMEVAUX, Sabine, « La réception des *Éléments* d'Euclide au Moyen Âge et à la Renaissance. Introduction », dans *Revue d'histoire des sciences*, année 2003, 56-2.

SALETTI, Cesare, *Il Regisole di Pavia*, Côme, New Press, 1997.

SANNA, Antonietta, *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019.

SCAILLÉREZ, Cécile, *La Joconde*, Paris, RMN, 2003.

SCONZA, Anna, « Les anecdotes vasariennes sur Léonard de Vinci », dans *La Théorie subreptice. Les anecdotes dans l'histoire de l'art*, Turnhout, Brepols, 2011.

SECREST, Meryle, *Duveen, A Life in Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

SHELL, Janice, « Gian Giacomo Caprotti, detto Salaï », dans Giulio Bora, *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milan, Skira, 1998.

SOLMI, Edmondo, « Leonardo da Vinci e la Repubblica di Venezia (novembre 1499-aprile 1500) », *Archivio Storico Lombardo*, Milan, 1908.

SPENCER, John, « Il progetto per il cavallo di bronzo per Francesco Sforza », dans *Arte Lombarda*, 50, 1978.

STERLING, Charles, « Fighting animals in the Adoration of the Magi », dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 61, 1974.

SYSON, Luke, « Leonardo and Leonardism in Sforza Milan », dans Stephen Campbell (éd.), *Artists at Court. Image-Making and Identity, 1300-1550*, Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2004.

TAINE, Hippolyte, *Voyage en Italie*, Paris, Hachette & Cie, 1866.

VALÉRY, Paul, « Notes sur la grandeur et la décadence de l'Europe », dans *La Revue des vivants*, Paris, 2, 1927.

VARCHI, Benedetto, « Lezzione della maggioranza delle arti », dans P. Barocchi (éd.), *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livourne, Sillabe, 1998.

VECCE, Carlo, « La vita di Leonardo da Vasari a Lomazzo », dans *La Réception des* Vite *dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles*, études réunies et présentées par Corinne Lucas Fiorato et Pascale Dubus, Genève, Droz, 2017.

VENTURI, Giambattista, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie*, Paris, Duprat, an V (1797).

VERGA, Ettore, « Le vincende del monumento a Leonardo da Vinci a Milano », dans *Raccolta Vinciana*, IV, 1908, p. 93-101.

Verrocchio, il Maestro di Leonardo, Venise, Marsilio Editori, 2019.

VEVER, Henri, *La Bijouterie française au XIXe siècle*, Paris, H. Floury, 1908.

VIATTE, Françoise, *Léonard de Vinci : Isabelle d'Este*, Paris, RMN, 1999.

VOGEL, Christina (éd.), *Valéry et Léonard : le drame d'une rencontre. Genèse de l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2007.

WAGNER, Bettina (dir.), *Early Printed Books as Material Objects*, Berlin et New York, De Gruyter Saur, 2010.

ZÖLLNER, Frank, *Leonardo, The Complete Paintings and Drawings*, Berlin, Taschen, 2019 (édition originale 2003).

Index

Adam, Juliette 366

Alberghetti, Gianni 159

Alberti, Leon Battista 74-75, 78, 81, 99, 101, 105, 157, 183, 200, 251, 292, 306, 328, 385-386, 395, 408

Albizzi (famille) 19, 37, 51, 203

– Alessandro degli 203

Alexandre le Grand 88, 286, 289

Alexandre Sévère 289

Alexandre VI Borgia 126, 145, 161, 172, 184-185, 196, 266, 302, 354, 357

Alviano, Bartolomeo d' 244

Amadori, Alessandro 181

Andrea del Castagno 51

Anne de Bretagne 133, 173, 185, 188, 285

Antonello da Messina 110, 132, 413

Apelle 110, 230, 289, 381

Apollinaire, Guillaume 321

Aristote 13, 70, 84, 103-104, 286, 288, 411

Auguste 45, 99, 277, 292

Avicenne 258

Bacon, Roger 108

Baillardel de Lareinty, Henri 218

Bandinelli, Baccio 215, 276, 336

Barbara 324

Barberini, Francesco 328

Baroncelli, Bernardo Bandini 49-50, 391

Barrès, Maurice 366, 420

Baudelaire, Charles 12, 365

Bayazid II 195

Beatis, Antonio de 133, 225, 230, 232, 239-240, 302, 304, 312, 413, 417

Beauharnais, Eugène de 354

Begnini, Roberto 360

Bellincioni, Bernardo 66, 124-126, 131, 141, 354, 357, 405

Beltrami, Luca 147, 167

Bembo, Pietro 234

Benci, Ginevra de 43-46, 133, 234, 236, 398

Benci, Giovanni de 43, 45, 398

Berthelot, Marcellin 364

Berthollet, Claude Louis 340

Bertillon, Alphonse 320

Boccace (Giovanni Boccaccio) 151

Bofferand, Germain 162

Boltraffio, Giovanni Antonio 135, 138, 147, 219, 320, 357, 371, 406

Bonaparte, Napoléon 49, 147, 309, 319, 322, 331, 339-341, 344

Bonne de Savoie 61-62, 134, 145

Borelli, Giovanni 248

Borgia, César 173, 185-186, 195-202, 205, 207, 209, 286, 357, 385, 392, 404

Bosse, Abraham 329, 418

Botticelli, Sandro 21, 23, 27, 50-51, 53-54, 57, 63, 104, 209, 386

Bramante (Angelo di Pascuccio) 66, 75, 94, 100, 142, 268, 292, 295, 354

Bramantino (Bartolomeo Suardi) 253, 282, 314

Brioist, Pascal 395, 399, 401

Brunelleschi, Filippo 25, 65-66, 204

Buñuel, Luis 317

Cadiou, Henri 323

Calco, Tristano 124

Caligula 314

Canova, Antonio 344-345

Caprotti, Lorenzuola 312

Caprotti da Oreno, Gian Giacomo 137

Voir Salaï

Caravage (le) 48, 360, 382, 386

Cardan, Jérôme (Girolamo Cardano) 85, 108, 248, 363, 401

Cardano, Fazio 85, 248, 401

Cardona, Raimond de 265

Cassini Rizzotto, Giulia 7, 359

Castellani, Renato 360

Castiglione, Baldassare 171-172, 267, 275, 415

Cellini, Benvenuto 11, 213, 286-288, 348, 408, 416

Charles Ier Stuart 218, 223

Charles II d'Amboise, comte de Chaumont 123, 162, 249-252, 261, 282, 291, 414, 416

Charles III de Bourbon 9, 274

Charles Quint 274, 286, 292, 302, 315, 420

Charles VIII 92, 161, 175, 184-185, 285-287, 298, 392, 409-410

Charlotte de Savoie 287

Chastel, André 303, 330, 403, 416

Chenavard, Aimé 350

Claude de France 299-300, 303, 308, 315

Clément VII Médicis 9, 29, 264, 315-316, 414

Clouet, François 274

Clouet, Jean 285

Colleoni, Bartolomeo 22, 57, 151

Columelle 157

Crivelli, Lucrezia 86, 134, 405

Cues, Nicolas de 73

Dalí, Salvador 317, 322

Dante Alighieri 36, 214, 236, 271, 360, 414

Daudet, Léon 366

Deldicque, Matthieu 141, 413

Delieuvin, Vincent 54, 222, 239

Domenico da Piacenza 126

Donatello (Donato di Niccolò Betto Bardi) 19, 22, 154, 159-160, 271, 298, 415

Ducos, Roger 309

Duhem, Pierre 13, 363-364

Éléonore de Naples 177

Este (famille) 81, 124, 129, 251

– Alphonse d' 161, 197, 221

– Béatrice d' 60, 62, 129, 134-135, 141, 154, 165-166, 173, 177-178, 255, 262, 354-355, 403-404

– Hercule d' 63, 81, 126, 150, 161, 177

– Hippolyte d' 255

– Isabelle d' 60, 133-134, 177-181, 189, 191, 223-224, 231, 255, 303, 409

Eugénie (impératrice) 326

Félibien, André 11, 148-149, 299, 417

Fénelon (François de Salignac de La Mothe-) 329

Ferdinand II 223

Ferrante d'Aragon (Ferdinand Ier, roi de Naples) 49-50, 63, 121, 130, 177, 261, 302, 339, 356, 399

Ficin, Marsile (Marsilio Ficino) 21, 43-44, 60, 337-338

Filarète (Antonio Averlino Filarete, dit en français le) 64-65, 157

Foppa, Vincenzo 65-66

Forteguerri, Niccolò 22, 35

Francesco di Giorgio Martini 77, 80, 82, 87, 99, 157, 183, 402

François d'Assise (saint) 118-119

François de Paule (saint) 284, 286, 303

François Ier 8, 11, 13, 60, 123, 126, 132, 175, 225, 274, 276, 279, 281, 283, 285-289, 292-293, 295-300, 309, 311-312, 314-316, 346-349, 351, 353, 388, 392, 418-419

Freud, Sigmund 12, 19, 227-228, 368-374, 396, 412, 420-421

Gadio, Bartolomeo 150, 153

Galien de Pergame, Claude 98, 102, 104, 108, 258, 260

Galilée 13, 360

Gallerani, Cecilia 128-131, 133-134, 178-179, 404

Gaston de Foix 262

Gautier de Brienne 190

Gautier, Théophile 236, 352, 365, 420

Georges d'Amboise 172, 249, 303

Gherardini, Lisa 229-232, 234-240, 323, 327, 352, 371-372, 384, 389, 412-413, 418

Ghiberti, Lorenzo 271

Ghirlandaio, Domenico 24, 32, 57, 271, 396

Gigoux, Jean 349-350

Giocondo, Francesco del 229-231, 236, 238, 240, 327

Giocondo, Giovanni 266

Giotto di Bondone 107, 168

Giovanni Battista Branconio dell'Aquila 276

Giovanni degli Specchi 268-270

Giovio, Paolo 9, 27, 146, 148, 171, 256, 313

Gonay, Jean de 218

Gonin, Francesco 355-356, 419

Gouffier de Bonnivet, Guillaume 281

Gozzoli, Benozzo 52-53

Guglielmo Ebreo da Pesaro 126

Guiducci, Francesco 203

Guillaume, Jean 296, 404, 416

Guillon de Montléon, Aimé 346

Hannibal 90

Harvey, William 260

Henriette-Marie de France 218

Henri IV 218, 285, 297, 346

Henri VII d'Angleterre 173

Hermès 288, 338, 416

Hollanda, Francisco de 313

Homolle, Théophile 320-321

Horace 45, 69, 398-399

Hourticq, Louis 365

Houssaye, Arsène 309-310, 362

Huchard, Henri 257

Ingres, Jean Auguste Dominique 12, 132-133, 348, 351, 353, 405

Innocent VIII Cybo 268

Isabelle d'Aragon 124-126, 129, 154, 301, 404

Jacques II 219

Jacques IV d'Appiani 207

Jules II della Rovere 261-262, 265, 267, 302, 338, 342, 414

Kauffmann, Angelica 49, 347

Lacan, Jacques 373

Landino, Cristoforo 44-45, 398

Léon X Médicis 265-267, 270-271, 273-275, 278-279, 281, 286, 302

Lépine, Louis 320

Lippi, Filippino 28, 32, 47, 52, 121, 186, 399

Liuzzi, Mondino de 259

Lomazzo, Giovanni Paolo 137, 146-147, 149, 220, 240, 288, 298, 338, 406, 412

Lorenzo di Credi 24, 28-29, 35, 396-397

Louis d'Aragon 225, 230, 232, 239, 273, 302-303

Louis de Luxembourg, comte de Ligny 174-175

Louis-Philippe 320, 349

Louise de Savoie 285, 292, 303, 314-316

Louis II de la Trémoille 265

Louis XI 285-287

Louis XII 116, 148, 161, 172-175, 185, 188, 191, 196-197, 218, 225, 249, 254, 257-258, 261-263, 266, 282, 297, 302, 313-315, 346, 392

Louis XIII 225

Louis XIV 11, 148, 162, 319

Louis XVIII 344-345, 349

Luni, Bernardo 138, 147, 190

Lysippe 24

Machiavel, Nicolas 20, 83, 184, 201-202, 205-206, 210, 216, 401, 411, 413

Malatesta, Sigismondo Pandolfo 80, 213

Malraux, André 327

Mamedov, Raoef 318

Mantegna, Andrea 178, 249

Marcantonio della Torre 258-259

Marchand, Félix 257

Marco d'Oggiono 136, 138, 314, 357, 406

Marguerite d'Angoulème 285, 299

Mariano Santo da Barletta 270

Martelli (famille) 255

Martin V Colonna 278, 298

Matthias Ier Corvin 121

Maximilien d'Autriche 150, 161, 166, 261, 283, 302

Médicis (famille) 9-10, 19-22, 26, 35, 37, 43-45, 49, 51-53, 60, 62-63, 65-67, 89, 184, 203, 215, 217, 231, 265-266, 268, 270, 273, 275, 277, 280, 289, 298, 337, 381, 391, 420

– Catherine de Médicis 275, 300, 315, 418

– Cosme l'Ancien 19-21, 37, 53, 64-65, 271, 336-338

– Cosme Ier, duc de Florence puis grand-duc de Toscane 9-10

– Julien (frère de Laurent le Magnifique) 23, 37, 49, 53, 66, 404

– Julien (duc de Nemours, fils de Laurent le Magnifique) 230-231, 239-240, 266-269, 271, 273, 277-279, 283, 298-299, 303, 337-338, 398-399, 413, 417

– Laurent le Magnifique 10, 22-23, 26, 35, 37, 43-44, 46-47, 49-53, 57, 59, 62, 66, 69, 153-154, 159, 251, 266-267, 271, 277, 279, 283, 289, 337-338, 381, 420

– Marie de Médicis 297

– Pierre le Goutteux 19, 21-22, 33, 37

– Pierre l'Infortuné 60, 184-185

Melzi, Francesco 11, 38, 225, 237, 263, 267, 279, 283, 285, 298, 306-307, 327-328, 330, 338, 349, 353, 371, 410

Memling, Hans 46

Ménageot, François-Guillaume 12, 347, 353

Meo Lippi, Caterina di 17, 170

Merejkovski, Dmitri 12, 369

Mérimée, Prosper 332

Meyer, Philippe 325

Michel-Ange (Michelangelo di Lodovico Buonarroti) 10, 27, 149, 165, 169, 191, 213-215, 221, 274-275, 279, 306, 346, 362, 387, 399, 419

Michelet, Jules 12, 361

Michelotto Corella 200

Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi 65

Micheyl, Mick 325

Migliorotti, Atalante 59-60, 127

Mistinguett (Jeanne Bourgeois, dite) 322

Moine, Antonin 350

Monge, Gaspard 331, 340-341

Montefeltro, Guidobaldo de 75, 266, 413

Monte, Piero del 84-85, 87

Montgolfier (frères de) 249

Müntz, Eugène 366

Nat King Cole 324

Novellara, Pietro da 179, 181, 189, 191

Obama, Barack 319

Ovide 70, 130, 220

Pacioli, Luca Bartolomeo OFM 67, 73, 75-76, 100, 132, 143, 159, 175, 280, 351, 354, 357

Pallavicini, Antonio Maria 281, 284

Pandolfini, Francesco 191

Parenti, Piero 297, 417

Pazzi (famille) 23, 37, 49-51, 62, 391

Pedretti, Carlo 163, 180, 183, 218, 306, 396, 401, 405, 408-409, 413-414, 416-417

Péladan, Joseph 330, 362

Peruggia, Vincenzo 320-322

Pérugin (Pietro di Cristoforo Vanucci, dit en français le) 24, 27, 29, 57, 104, 178, 302, 344, 397

Peruzzi, Baldassare 251

Pétrarque 70, 91-92, 131, 151, 168, 236, 398, 401

Pfister, Oskar 227-228, 370

Philiberte de Savoie 283, 298-299, 303

Philippe le Beau 173

Piccinino, Niccolò 209-210, 212, 216

Piccolomini (famille) 201

Pic de La Mirandole, Jean 53, 60

Pie IX Mastai Ferretti 49

Pieret, Géry 321

Piero della Francesca 107

Pino, Paolo 146, 171, 289

Pinturicchio (Bernardino di Betto, dit il) 201

Platon 13, 70, 289, 338

Plutarque 88, 335, 337, 401-402, 419

Poggio Bracciolini, Gian Francesco (en français le Pogge) 70, 99, 410

Politien, Ange 50, 53, 60, 67

Pontormo, Jacopo da 336

Portinari (famille) 65

Poussin, Nicolas 328-329, 347

Pozzi, Stefano 316

Predis, Ambrogio de 13, 115-117, 138, 403-404

Predis, Evangelista de 115-117, 138, 403

Primaticcio, Francesco (en français le Primatice) 287, 348

Prométhée 204, 288, 338

Pythagore 337

Quinet, Edgar 361-362

Raphaël (Raffaello Sanzio) 10, 24, 138, 172, 191, 222, 230, 237, 240, 255, 266-267, 274-276, 279, 292, 326, 338, 343, 347, 351, 387, 410-411, 413

Ravaisson-Mollien, Charles 332, 363, 367

Renouard, Yves 363

Riario, Raffaello 49

Richelieu, Armand Jean Du Plessis de 225, 328, 346

Rimski-Korsakov, Alexandre 40

Robertet, Florimond 191-192, 196, 255, 282, 410

Roberts, Julia 325

Romano, Gian Cristoforo 135, 179

Rucellai, Bernardo 62

Rustici, Gianfrancesco 255, 272, 336

Salaï (Gian Giacomo Caprotti da Oreno) 136-137, 175, 181, 188, 220, 225, 237, 239, 267, 279, 283, 285, 307, 311-312, 382, 406, 413, 418

Sand, George 12, 236, 395

Sangallo, Giuliano da 159, 251, 292

Sanseverino, Galeazzo da 84, 127, 136, 158, 173, 295, 408

Sanudo, Marino 173, 261

Sarkozy, Nicolas 319

Savonarole, Jérôme 184, 211, 337

Saxe, Albert de 85, 363

Schillings, Max von 323

Sforza (famille) 8, 58, 60-67, 69, 89, 123, 126-127, 129, 141, 143, 145, 147, 149-158, 161-162, 165, 167, 173, 196, 217, 261, 265, 301, 399

– Ascanio 145, 354-355

– Bianca Maria 61, 114, 150, 152, 166

– Francesco 61, 64-65, 67, 114, 150-152, 154, 166, 407-408

– Galeazzo 61, 64, 66-67, 134, 145, 150-153, 156

– Gian Galeazzo Maria 61-62, 124, 127, 129, 145, 153-154, 301, 355, 404

– Ludovic (le More) 57, 60-64, 66-67, 75-76, 78, 81-82, 84, 88, 95, 113, 115-116, 121-124, 127-131, 133-136, 138, 141-142, 145, 149-150, 152-155, 159, 161, 165-166, 172-175, 177, 182-183, 186, 223, 253, 262, 266, 295, 353-356, 358, 385, 392, 399, 403-404, 408, 419-420

– Maximilien 262-263, 265

Simonetta, Cicco 61-62, 67, 145, 152

Simonetta, Giovanni 67, 114, 152

Sixte IV della Rovere 49, 57, 114, 119, 154, 190, 286, 414

Soderini, Francesco 184, 201, 203-205, 210-211

Soderini, Pier 75, 214, 216, 250, 265

Solari (famille) 64-65, 122

– Giovanni 64, 122

– Guiniforte 64-65, 122

– Marco 64

Stazio Gadio 300

Stendhal (Henri Beyle, dit) 12, 354, 358

Strozzi, Piero 336

Tacca, Pietro 156, 408

Taccone, Baldassare 150

Taine, Hippolyte 362, 366, 368

Tartaglia (Niccolò Fontana, dit) 74

Théodoric le Grand 277, 407

Thouin, André 340-341

Titien (Tiziano Vecellio) 343, 420

Tornabuoni (famille) 36-37

– Lionardo de 36-37

– Lucrezia 37, 66

Toscanelli, Paolo 76, 80

Trajan 277

Trichet du Fresne, Raphaël 149, 328, 395

Trivulce (Gian Giacomo Trivulzio) 54, 161, 173, 253, 262, 265, 303, 408

Turini da Pescia, Baldassare 275-276

Turpin, Antoine 282, 314

Uccello, Paolo 156

Urbain VIII Barberini 220, 328

Valéry, Paul 7, 366-368

Vasari, Giorgio 9-11, 13, 18, 20-21, 23-24, 26, 29-30, 45, 48, 53, 59, 106, 137, 143, 146, 148, 150, 161-162, 171-172, 186-190, 212, 214-215, 230, 232-235, 239, 275-276, 298, 308-309, 313, 335-336, 347, 349-351, 376, 381, 386-388, 395, 406, 408

Végèce 69, 80

Venturi, Adolfo 224

Venturi, Giambattista 341-342, 363

Verrocchio (Andrea di Michele di Francesco di Cione, dit il) 19-31, 33, 35-37, 40-41, 46, 57, 63, 121, 138, 146, 151, 154, 157, 336, 350, 385, 391, 396-397, 419

Vésale, André 259

Vespucci, Agostino 70, 210, 212, 230, 232, 255

Villani, Giovanni 204

Vinci (famille) 17, 19, 47, 186

– Francesco da 254

– Giuliano da 39, 276, 280

– Piero da 17-19, 47, 186, 231-232, 254

Visconti (famille) 61, 64, 152, 216, 399

– Barnabo 150

– Filippo Maria 61, 152, 210

– Gian Galeazzo 61, 122, 152

Vitellozzo Vitelli, Niccolò 197-198

Vitruve 80, 97, 99-100, 123, 292, 386

Vivant, Dominique, baron Denon 343, 346

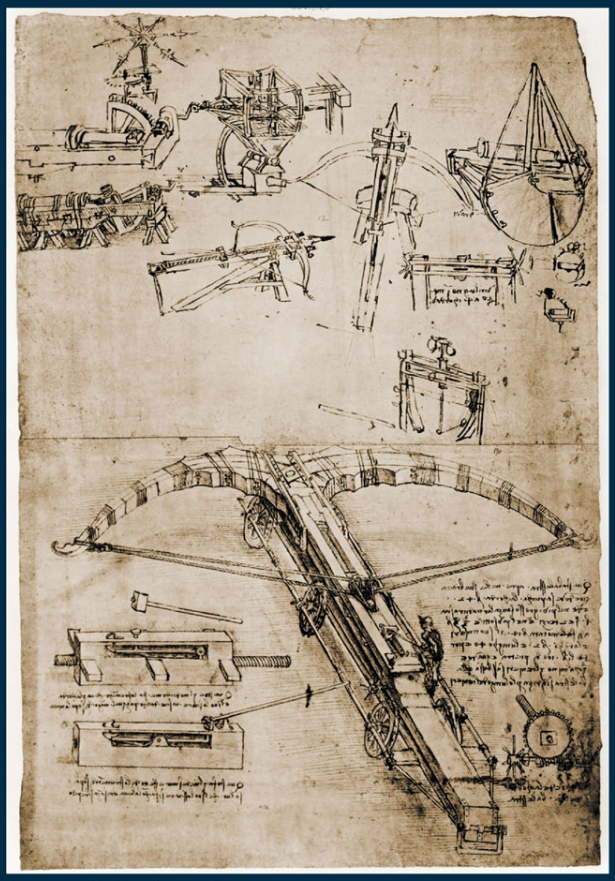
Warhol, Andy 317, 323

Xénophon 88

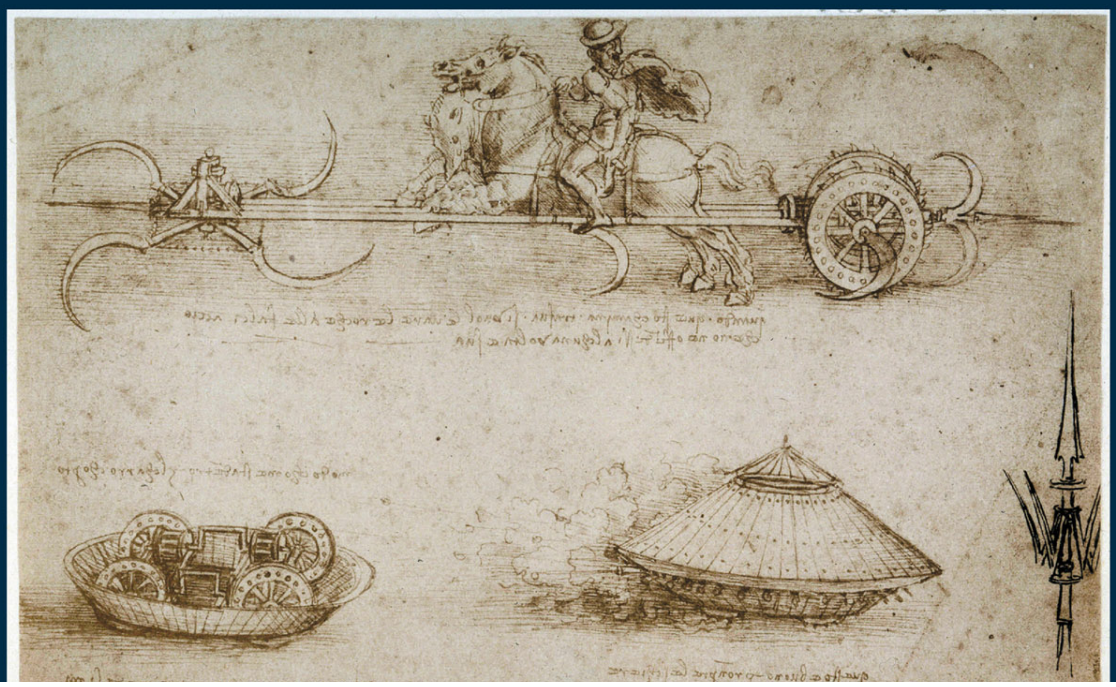
Autoportrait présumé de Léonard de Vinci (1490-1500 ?).
Florence, Galerie des Offices. © Bridgeman Images

DE FLORENCE À MILAN

Sandro Botticelli, *Portrait de Giuliano de'Medici* (1478-1480).
Bergame, Accademia Carrara. © Bridgeman Images



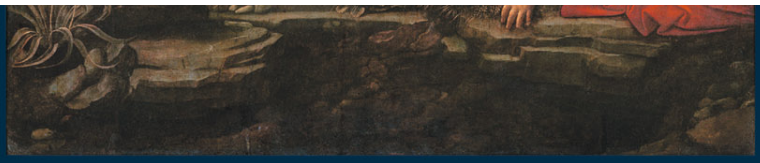
Projets d'arbalètes géantes, *Codex Atlanticus* (v. 1486).
© Everett Collection/Bridgeman Images



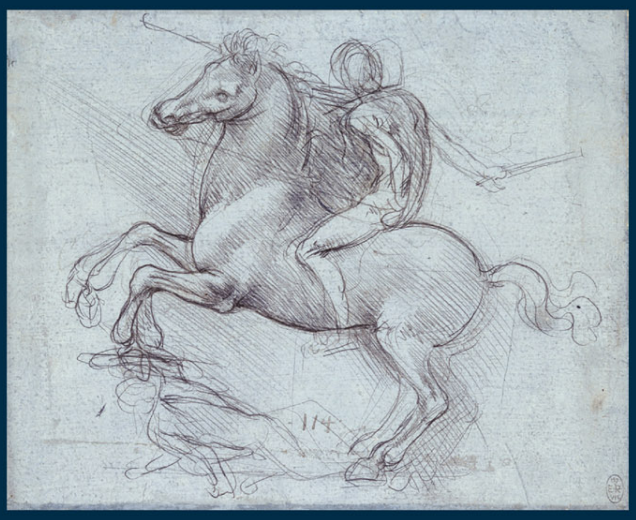
Projets de chars à faux et de chars couverts (1487-1490).
Londres, British Museum. © Giancarlo Costa/Bridgeman Images

Ginevra de'Benci (v. 1474-1476).
Washington, National Gallery of Art.
© Bridgeman Images

La Vierge aux rochers (1483-1494).
Paris, musée du Louvre.
© Bridgeman Images

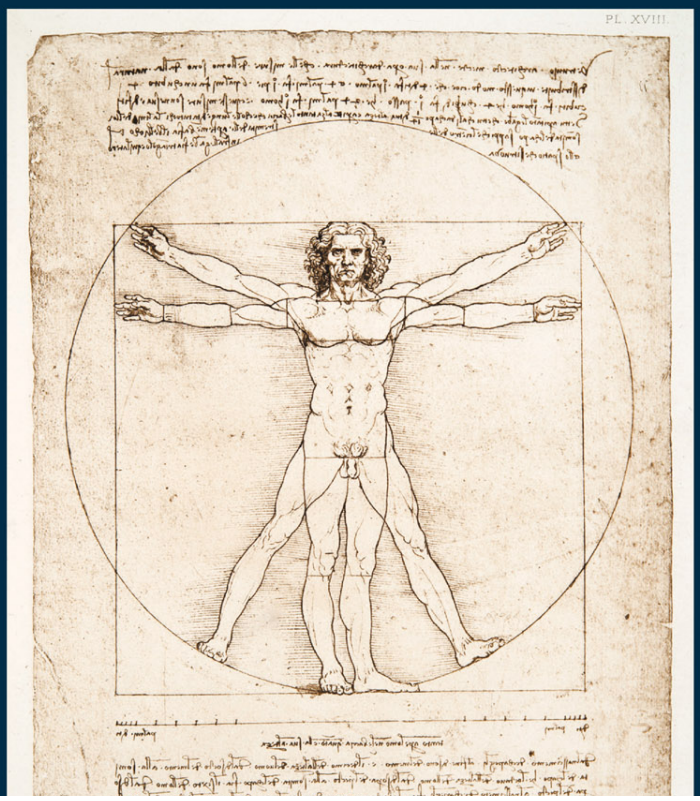


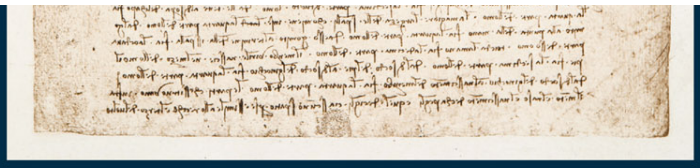
DANS LA VILLE DES SFORZA



Étude pour un monument équestre, 1490.
© Royal Collection/Royal Collection Trust © Her Majesty Queen Elizabeth II, 2022/Bridgeman Images

Monument équestre de Francesco Sforza (version contemporaine), Milan, hippodrome de San Siro (1999). © Mondadori Portfolio/Electa/Sergio Anelli/Bridgeman Images

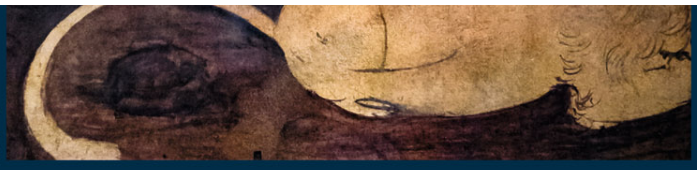




L'Homme de Vitruve (1490),
Venise, Galleria dell'Accademia.
© The Stapleton Collection/Bridgeman Images

La Dame à l'hermine (1488).
Cracovie, Czartoryski Museum.
© Bridgeman Images

La Belle Ferronnière (1495-1497).
Paris, musée du Louvre.
© Photo Josse/Bridgeman Images



Saint Jérôme (1482).
Rome, Musées du Vatican.
© Stefano Baldini/Bridgeman Images

LES DERNIÈRES TRIBULATIONS

Altobello Melone, *Portrait de César Borgia* (1515-1520).
Bergame, Accademia Carrara.
© Luisa Ricciarini/Bridgeman Images

Sainte Anne (1503-1519).
Paris, musée du Louvre.
© Bridgeman Images

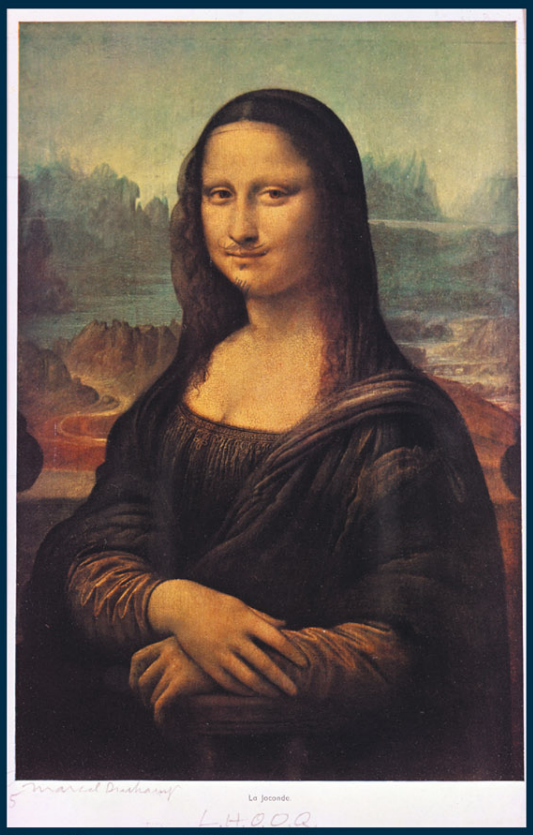
Le lion mécanique, recréé cinq cents ans après son invention, pour une exposition anniversaire au Centre culturel italien de Paris, en 2019.
© Thomas Samson/AFP

La Cène, tapisserie (1516 ?-1519 ?). © Vatican, Pinacothèque, salle VIII.

Château du Clos-Lucé (Amboise).
© Novapix/Bridgeman Images

François-Guillaume Ménageot, *La Mort de Léonard de Vinci dans les bras de François Ier* (1781). Los Angeles County Museum of Art. © Bridgeman Images

POSTÉRITÉ



Marcel Duchamp, *LHOOQ* (1919).
Rome, Galerie Pictogramma. © Bridgeman Images

Mathias Waske, *Réalité virtuelle Mona Lisa* (1991).
© Artothek/La Collection © Adagp, Paris, 2022

Salvador Dalí, *La Dernière Cène* (1955).
Washington, National Gallery of Art. © Bridgeman Images

Suivez toute l'actualité des Éditions Perrin sur
www.editions-perrin.fr

PERRIN

Nous suivre sur

This file was downloaded from Z-Library project

zlibrary

Your gateway to knowledge and culture. Accessible for everyone.

z-library.se singlelogin.re go-to-zlibrary.se single-login.ru

Official Telegram channel

Z-Access

https://wikipedia.org/wiki/Z-Library